Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Estudios Feministas

TERRANE y *Vivências*: interpelaciones a *La Casa Grande*. Análisis interseccional de procesos creativos, prácticas descoloniales y articulaciones comunitarias

Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Feministas

Presenta: Paola María Marugán Ricart

Directora: Dra. Mónica Inés Cejas

Integrantes del jurado: Dra. Merarit Viera Alcázar y Dra. Riansares Lozano de la Pola

Ciudad de México, 2022

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora/Director de Tesis: Dra. Mónica Inés Cejas

Firma: _____

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dra. Merarit Viera Alcázar

2. Dra. Riansares Lozano de la Pola

Le dedico esta tesis a las dos Pilar, a Nicolasa, a Amparo, a Carmen, a Paula, a Victoria y a Ainhoa,

y también a la mujer-planta que en otra vida fui

En la investigación es donde demostramos el cuidado

Cristina Rivera Garza

AGRADECIMIENTOS

Si fuera posible pensar en un primer soplo de existencia, diría que en ese instante radica la potencia heredada de mi linaje lunar materno y paterno, gracias a la cual he podido concluir este proceso de investigación doctoral. A mi sagrado femenino ancestral, le agradezco inmensamente todo lo recibido. Soy plenamente consciente de que en esta titulación hay cura, así como en los tránsitos realizados hasta el presente desde un sentido de libertad que no siempre ha sido fácil de gestionar. Honro los caminos que se abrieron para poder llevar a cabo el servicio sagrado de este proyecto-vida. A mi mamá, Pilar Ricart Gimeno, y a mi papá, Ismael Marugán Rubio, les agradezco la existencia (primeramente) y el apoyo incondicional en todos mis procesos, a pesar de no concordar con muchas de las decisiones tomadas en todos estos años. A mi hermano, Ismael Marugán Ricart, le agradezco el compromiso tomado de darle continuidad al futuro de nuestro ciclo familiar con la vida de sus dos hijxs, Ainhoa Marugán Cana y Lucas Marugán Cana.

Agradezco con el corazón lleno de alegría a las artistas, mujeres, comunidades y territorios vivos de los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé*, puesto que sin ellas no habría proyecto de investigación. A mi querida amiga y admirada artista Ana Lira, a las mujeres *pedreiras* del *sertão* nordestino y, en especial, a Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira del Sertão do Pajeú, por su organización militante, su sabiduría y por tantas enseñanzas e inspiración. A mi estimada Ludmila Almeida y a Sinara Rubia, así como a todas las mujeres con las que compartí las sesiones de las *Vivências do Balé* en la ciudad de Río de Janeiro. Venero la ancestralidad de todas ellas y la sabiduría de “esos pasos que vienen de lejos”. Les doy las gracias por todas las danzas de las Iyabás, por esos diálogos en movimiento, por enseñarme a celebrar la espiritualidad que nos sostiene y por el compromiso con el principio de integración de la vida. Al bioma de la Caatinga, al territorio-*sertão*, a la floresta carioca y al océano Atlántico, que baña las playas de esa bonita capital, infinitas gracias.

A la Dra. Mónica Inés Cejas, directora de esta tesis, le presento un agradecimiento muy especial por enseñarme que muchos feminismos son posibles

desde la academia, puesto que nuestra imaginación política no admite barreras. Gracias, maestra, por respetar mi proceso de aprendizaje, por la escucha epidérmica y el acompañamiento constante, a veces de silencios inteligentes y, otras, de pronunciamientos apasionados. Gracias por el trabajo riguroso, por las rebeldías compartidas, por la belleza de los textos que hemos leído juntas, por hacer de este proceso una experiencia colectiva y por recordarme que merezco (nos merecemos todas) un premio después de finalizar cada trimestre de la UAM. A las integrantes del jurado de esta investigación, la Dra. Merarit Viera Alcázar (UAM-X) y la Dra. Riansares Lozano de la Pola (UNAM), agradezco el compromiso tomado en el proceso de acompañamiento a lo largo de estos cuatro años. Gracias por el cuidado y el respeto en cada lectura de todos los avances compartidos; gracias por la escucha y los comentarios inteligentes e inspiradores, que han sido fundamentales para concluir la presente investigación. Reconozco y agradezco la presencia de la Dra. Paula Soto Villagrán (UAM-I) y la Dra. Angela Aparecida Donini (UNIRIO) por sus intervenciones afectivas como suplentes en el proceso de esta tesis. Un enorme agradecimiento a todas las profesoras del Doctorado en Estudios Feministas de la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco: Dra. Eli Bartra, Dra. Mónica Inés Cejas, Dra. Ana Lau Jaiven, Dra. Ángeles Sánchez Bringas, Dra. Elsa Muñiz García, Dra. Merarit Viera Alcázar, Dra. Guadalupe Huacuz Elías, Dra. María Rosaria Goldsmith Connelly, Dra. Karina Ochoa Muñoz y Dra. Paula Soto Villagrán. Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por ser uno de los organismos nacionales que apoyaron económicamente la presente investigación. Agradezco también a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) por el apoyo económico ofrecido durante el primer año lectivo del doctorado y en la fase final del mismo. A mis queridas compañeras de la primera generación, Irene Soria Gúzman, Lina Bernal Carmona, Julieta Jaloma Cruz, Yuruen Lerma Mayer, Jaime Géliga Quiñones, Jhonatthan Maldonado y Delfina Scherone Sienra. ¡Buenos vientos para nuestras militancias feministas apasionadas! Muchísimas gracias.

Esta investigación es deudora de todas las voces con las que dialogo en los distintos capítulos y que, sin esas presencias vivas, este proceso de creación teórico

y político no hubiera sido posible. Investigadoras, artistas, activistas, intelectuales orgánicas, astrólogas, *mães-de-santo* y *pais-de-santo*, curanderas, académicas, cuidadoras, entidades invisibles (en especial a Exú por todas sus enseñanzas sobre el cruce), bailarinas, plantas, hierbas sagradas (destacado agradecimiento a la Ayahuasca), escritoras y poetas, sobre todo de Abya Yala, pero también de África y el norte global, les extiendo un inmenso agradecimiento por todo este proceso de aprendizaje colectivo. A la investigadora Dra. Damiana Bregalda, compañera de varias escrituras colectivas, agradezco su presencia sagrada en esta tesis. Gracias por imaginar metodologías descontroladas, por "sentipensar" subjetividades opacas, por convocar una militancia feminista y antirracista desde la blanquitud y gracias por un trabajo cotidiano (teórico, político, creativo y de cuidado) juntas para multiplicar el Mundo del Uno. A la investigadora Mtra. Sara Ibáñez O'Donnell, mi querida amiga, gracias por el acompañamiento afectivo, por las lecturas compartidas, por la escucha epidérmica, por las palabras de apoyo y por tantas risas juntas, aun mediadas por plataformas digitales. Infinitas gracias por compartir conmigo el proceso de cura de escupir contra Hegel, en ese homenaje que hicimos a Carla Lonzi en la ciudad de Heildelberg, el verano de 2021. A mi querida Zaira Ruiz Álvarez, zafada incansable, futura doctora e investigadora apasionada, le agradezco la lectura afectiva y comentarios de esta tesis.

Al equipo de Artes Vivas del Museo Universitario del Chopo de Ciudad de México, le agradezco el espacio para realizar *Devenires* en febrero 2020. A todas las participantes que hicieron posible *Devires*, en la ciudad de Salvador de Bahía, muchísimas gracias. A todas mis amigas queridas de distintas geografías, ¡gracias! Al océano Pacífico, al mar Caribe y al mar Mediterráneo, les agradezco los hermosos momentos de paz y tranquilidad, tan valiosos para poder concluir con cierta salud emocional este proceso de investigación. Y, por último, pero no menos importante, a mi compañero Harry Sinclair, le agradezco su presencia amorosa, su empeño por encontrarnos en cualquier aeropuerto de nuestro mapa, le agradezco la invención de una relación sin sacrificios y el hecho pesado de cargar con mis maletas llenas de libros de esta investigación.

RESUMEN

La presente investigación doctoral está dedicada al análisis de procesos creativos realizados por mujeres que se encuentran deslocalizados de los circuitos institucionales del arte en Brasil. Son poéticas que, en su proceder, devienen dispositivos de intercambio de experiencias y saberes; se trata de prácticas artísticas inscritas en comunidades que tienen un sentido profundo de pertenencia al territorio en el que acontecen. Los dos estudios de caso son, por un lado, *TERRANE* de la artista Ana Lira en diálogo con las mujeres *pedreiras* Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira, localizado en el Sertão do Pajeú, zona semiárida de la región Nordeste, estado de Pernambuco. El otro estudio de caso es las *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás, formado por Ludmila Almeida y Sinara Rubia, realizado en el Centro Municipal Laurinda Santos Lobo, en el barrio de Santa Teresa de la ciudad de Río de Janeiro. En sus modos de hacer, estos procesos creativos interpelan los imperativos del modelo de nación brasileña, concretamente las violencias generadas por tres matrices estructurales de dominación: la colonialidad o el *sistema moderno-colonial de género*, el mito fundacional de la democracia racial y la ideología desarrollista, cuyas lógicas civilizatorias actualizan los procesos de colonización en sus figuraciones contemporáneas. En esta investigación busco analizar y poner en valor herramientas y estrategias desarrolladas por estas mujeres artistas y sus comunidades, en la elaboración de proyectos de artevida feministas, antirracistas y descoloniales.

Palabras clave: procesos creativos - TERRANE - Vivências do Balé - Ana Lira - Balé das Iyabás

ABSTRACT

This doctoral research analyses of creative processes carried out by women, which are located outside of the institutional art circuits in Brazil. Their poetics become exchange devices for experiences and knowledge; these artistic practices are also inscribed in communities that have a deep sense of belonging to the territory in which take place. The two case studies are: on the one hand, *TERRANE* by the artist Ana Lira, which is in dialogue with the *pedreiras* women Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões and Cláudia Oliveira, located in the Sertão do Pajeú -a semi-arid area in the Northeast region of the state of Pernambuco. On the other hand, *the Vivências do Balé* of the Iyabás Cultural Dance Group, formed by Ludmila Almeida and Sinara Rubia, which took place at the Laurinda Santos Lobo Municipal Centre in the Santa Teresa neighbourhood of Rio de Janeiro. In their ways of doing, these creative processes question the imperatives of the Brazilian model of nationhood, specifically the violence generated by the three structural pillars of domination: coloniality or *modern-colonial gender system*, the founding myth of racial democracy and a developmentalist ideology, whereby civilizing logics bring the processes of colonisation to a present temporarily through its contemporary configurations. Furthermore, these processual poetics counteract Brazil's modern-colonial art canon. In this research I seek to analyse and spotlight tools and strategies developed by women artists and their communities in the elaboration of feminist, anti-racist and decolonial art-life projects.

Key-words: creative processes - TERRANE - Vivências do Balé - Ana Lira - Balé das Iyabás

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……. 1
CAPÍTULO I. LA NACIÓN MESTIZA: UN DISPOSITIVO ILUSORIO DE IGUALDAD CIMENTADO EN LA COLONIALIDAD…… 27

1.1 La colonialidad de la nación o de cómo generar un proyecto continuista de la empresa colonial al servicio de las elites mestizas…….. 30
1.2 El mito fundacional de la Casa Grande: la falacia de una democracia racial…… 44
1.3 “Ni las mujeres ni la tierra somos territorios de conquista”: una ideología desarrollista, civilizatoria y colonial…… 52

CAPÍTULO II. MOVERSE CON PARA CONMOVERSE: UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN FEMINISTA, TRANSDISCIPLINAR Y DESOBEDIENTE…….. 60

2.1 Alquimia transdisciplinar entre los estudios culturales y los estudios feministas de Abya Yala……. 63
2.2 Una investigación feminista situada: reflexiones en torno a lo mestizo, la blanquitud y la experiencia, en el ejercicio de escritura…….. 77
2.3 Contextualismo radical: teorizar desde lo concreto……. 87
2.4 Reflexiones sobre el enclave interseccional de una investigación feminista: las categorías racialidad, mujeres, cuerpo-territorio y nación, en el análisis de los procesos creativos……. 91

CAPÍTULO III. INTERPELACIONES AL CIRCUITO ARTÍSTICO DE LA CASA GRANDE: ARTE AFROBRASILEÑO, ARTE FEMINISTA O PRÁCTICAS ARTÍSTICAS REALIZADAS POR MUJERES……. 109

3.1 Arte afrobrasileño: una disputa de imaginarios de resignificación de la nación mestiza…… 113

3.2 Mujeres y racialidad: un diálogo en suspenso en el circuito artístico de la Casa Grande…….. 127
CAPÍTULO IV. *TERRANE*: DESAFIANDO AL PATRIARCADO COLONIAL DE LA CASA GRANDE. POÉTICAS DESCOLONIALES Y ARTICULACIONES COMUNITARIAS ENTRE LAS MUJERES PEDREIRAS DEL SERTÃO DO PAJEÚ …….. 133

4.1 La invención del problema de la nación moderna: la seca del semiárido nordestino…… 147
4.2 Lo que la mirada de la Casa Grande no alcanza a reconocer: saberes, cuerpos y territorios del semiárido……161
4.3 Modos de tejer relaciones, producción de imágenes y experimentación de una metodología feminista descolonial……. 170
4.4 Las Guardianas de la Memoria: creación colectiva de libros de artista… 180
CAPÍTULO V. *VIVÊNCIAS DO BALÉ - PROTAGONISMOS DE PRETA*: POÉTICAS Y POLÍTICAS DESCOLONIALES - ESTRATEGIAS PARA HABITAR LA ENCRUCIJADA

5.1 Lecturas colectivas de la mitología del Candomblé: interrupciones al mito fundacional de la democracia racial
5.2 Bailando las Iyabás: un movimiento descolonial liberador del cuerpo
5.3 Asumir un fracaso, proclamar la vida y danzar con el mundo

CONSIDERACIONES FINALES: *MAGIAR* CON EL MUNDO, MULTIPLICAR EL UNO. MODOS DE RE-LIGARSE CON LA VIDA…… 231
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES……. 254

ÍNDICE DE IMÁGENES

Introducción

Figura 1. Mapa del estado de Pernambuco

Figura 2. Mujeres *pedreiras* construyendo cisternas

Figura 3. *TERRANE*. Fotografía de Ana Lira

Figura 4. Cristo Redentor. Panorámica de la Zona Sur de Río de Janeiro

Figura 5. *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás. Centro Municipal Laurinda Santos Lobo

Figura 6. Bailando las Iyabás con Ludmila Almeida

Capítulo 1

Figura 7. Imagen de la postal de una nodriza

Figura 8. Institutriz jugando con un infante. Fotografía de Jorge Henrique Papf.

Figura9. Plano de la Casa-Grande & Senzala

Capítulo 3

Figura *10. Una cena brasileña*. Jean- Baptiste Debret, 1827

Figura 11. *Sentem para jantar* (sentarse a cenar). Gê Viana, 2021

Capítulo 4

Figura 12. *TERRANE*. Fotografía de Ana Lira

Figura 13. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 14. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 15. La Caatinga. Mato Branco.

Figura 16. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 17. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 18. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 19. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 20. Cartel de *Devenires*. Fotografía de Ana Lira

Figura 21. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 22. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 23. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 24. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 25. Imagen del proceso de elaboración de uno de los libros de artista creados por Ana Lira. Croché realizado por Luzia Simões. Fotografía de Ana Lira

Figura 26. Proceso de creación de un de los libros de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira. Fotografía de Ana Lira.

Figura 27. Associação de Mulheres da Vila das Mulheres Pedreiras. Archivo Personal.

Figura 28. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 29. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira

Figura 30. Detalle del proceso de elaboración de uno de los libros de artista creados por Ana Lira. Croché realizado por Luzia Simões. Fotografía de Ana Lira.

Capítulo 5

Figura 31. Cartel de las *Vivências do Balé*

Figura 32. Sinara Rubia y Ludmila Almeida. Fotografía de Safira Moreira

Figura33. Ludmila Almeida y Sinara Rubia. Fotografía de Safira Moreira

Figura 34. Centro Municipal Laurinda Santos Lobo. Barrio de Santa Teresa, Río de Janeiro

Figura 35. Representación de algunas Iyabás del Candomblé

Figura 36. Despedida al final de una sesión de las *Vivências do Balé*

Figura 37. Saludando a las Iyabás, *Vivências do Balé*

Figura38. Bailando las Iyabás, *Vivências do Balé*. Fotografía de Safira Moreira

Figura 39. Ludmila Almeida

Figura 40. Bailando las Iyabás con Ludmila Almeida, *Vivências do Balé*

Figura 41. Nanã

INTRODUCCIÓN

En esta investigación analizo una serie de prácticas artísticas procesuales y des-localizadas de los circuitos institucionales del arte en Brasil que devienen, en sí mismas, dispositivos de intercambio de experiencias y saberes. El análisis se centra en los procesos creativos de los proyectos *TERRANE*, de la artista nordestina Ana Lira, y *Vivências do Balé*, del Grupo Cultural Balé das Iyabás, formado por Ludmila Almeida y Sinara Rubia. El primero se localiza en el Sertão do Pajeú, región semiárida del estado de Pernambuco y el segundo en el barrio de Santa Teresa de la ciudad de Río de Janeiro. Desde perspectivas feministas, antirracistas y anticoloniales, me interesa examinar las estrategias de las mujeres en la creación de proyectos emancipatorios, que convocan la participación de redes constituidas por mujeres de un mismo territorio.

Presento esta investigación huyendo de las abstracciones universalistas del positivismo científico, de una escritura tercerizada de tintes elitistas y apostando por un código ético feminista desde el que necesariamente asumir el legado histórico de la blanquitud, del cual soy beneficiaria, pero no signataria, como diría Sueli Carneiro.[1] No subscribir dicho legado implica habitar una localización compleja e inevitable: por un lado, el oxímoron[2] de una blanquitud que se concibe antirracista y cuyo carácter sólo puede ser aspiracional, y por el otro, el de reconocerme católica politeísta. Así, tras comprender las operaciones de la blanquitud en la trama de los feminismos occidentales y sus afectaciones en mi formación subjetiva, este proceso

[1] Sueli Carneiro es filósofa, catedrática de la Universidad de São Paulo, fundadora de Geledés - Instituto da Mulher Negra, y una de las grandes referencias en la militancia feminista y antirracista de Brasil.

[2] Inspirada por el artículo de María Teresa Garzón Martínez (2018b), tomo la idea de oxímoron para expresar la complejidad de un proceso de subjetivación personal/político, cuyo devenir se ha dado gracias a la metodología de esta investigación. Un camino crítico que sólo puede ser aspiracional al asumir las contradicciones (y sus malestares) y que se sitúa en lo que Lourenço Cardoso denomina "conflicto de zona fronteriza" (2010b, p. 68). Este debate se desarrolla en el capítulo 2 dedicado a la metodología. Además, ambos oximorones (blanquitud antirracista y catolicismo politeísta) se despliegan en el mismo proceder de la investigación para después ser retomados en las consideraciones finales.

de investigación dio como resultado un devenir político. La presente tesis se inscribe en el marco del Doctorado en Estudios Feministas de la UAM-Xochimilco (primera generación), un espacio académico en el que aprendí la centralidad del activismo teórico y metodológico en el desarrollo de cualquier investigación feminista. Además de lo anterior, tomé conciencia de la relevancia de escribir desde el privilegio, lo cual me llevó a deconstruir o, en el mejor de los casos, a contribuir al aniquilamiento de las relaciones de saber-poder que configuran y sustentan una hegemonía.

La decisión de analizar procesos creativos se debe a que tanto estas prácticas como sus espacios de creación y exhibición, y las propias sujetos ejecutantes, colocan en tensión los mandatos del canon moderno-colonial del arte. Este se manifiesta a través de las esferas de las relaciones sociales de producción, las instituciones, el mercado y el sistema educativo. El canon ha sido problematizado por investigadoras, artistas, críticas, historiadoras y curadoras durante los últimos cincuenta años desde distintas localizaciones y según sus especificidades contextuales concretas. Aunque dedico el capítulo 3 a desarrollar estos debates en el marco del circuito artístico brasileño, amerita introducir de modo sucinto algunos de sus ejes principales. El interés de examinar procesos creativos surge en virtud de la cualidad desafiadora de éstos frente a la regulación del canon en el sentido de:

1. Suspender la figura individualista del “artista-genio” revela los vínculos necesariamente generados por los requerimientos del propio devenir creativo;
2. Cuestionar la producción de un objeto (único y original) como “obra maestra”, prestando una especial atención a lo inasible de los procesos: los afectos, las emociones, los vínculos, las relaciones, y los aprendizajes;
3. Desafiar la normatividad del espacio expositivo (el cubo blanco, el espacio escénico tradicional —teatro a la italiana—);
4. Problematizar la supuesta autonomía del arte, que asume las condiciones sociales de producción artística de los sujetos como ahistóricas, deslocalizadas (subjetiva y geográficamente) y universales;

5. Revelar una jerarquía en el uso de los materiales, así como las relaciones de poder que la han conformado, según las matrices de género, raza, clase social, geopolítica, territorio-región, entre otras.

De esta manera, la elección de analizar estos dos proyectos responde a un interés por examinar quiénes son las sujetos creadoras, sus formas de concebir la producción poética, los espacios de creación y circulación, así como las estrategias de articulación con las comunidades en las que actúan. La razón por la que he decidido problematizar la nación brasileña tiene que ver con que ésta es un constructo político, simbólico y territorial en el que se entretejen las relaciones entre identidad, cultura y poder. No obstante, el deseo que orienta esta investigación no pasa por analizar la nación como un todo, más bien se trata de comprender las operaciones de poder del canon moderno-colonial del arte, el cual ha participado estrechamente en las distintas fases de los procesos de producción del imaginario de la nación brasileña.

Así, mi pregunta principal en esta investigación es: ¿de qué maneras Ana Lira y el Grupo Cultural Balé das Iyabás interpelan los imperativos del modelo de nación brasileña en el devenir de sus procesos creativos? Y, asimismo, de esta pregunta deviene la cuestión: ¿de qué modos las artistas desmantelan las estructuras del canon moderno-colonial, el cual es propio del circuito institucional artístico de Brasil? Las preguntas secundarias son: ¿cuál es el papel de la racialidad en los procesos de resignificación que las artistas están proponiendo, en el marco de sus poéticas, frente a las violencias que se producen por el mito de la democracia racial? ¿Qué proyectos ontológicos y epistemológicos surgen del desarrollo de sus procesos creativos? ¿Qué éticas[3] pueden ser elaboradas desde las relaciones entre

[3] La noción de ética podría ser ciertamente conflictiva en esta investigación debido a que busco posicionarme críticamente frente a las operaciones de poder de la tradición del pensamiento occidental y de su sujeto racional. Sin embargo, el modo plural de ese término indica que existen otros marcos éticos y políticos emancipados de Occidente, que a pesar de haber sido atravesados por el colonialismo y la colonialidad, continúan produciendo formas de relacionalidad y proyectos de vida. Un ejemplo sería las cosmogonías de las comunidades originarias de Abya Yala o las políticas de existencia de las comunidades afrobrasileñas.

el cuerpo-territorio y el territorio-tierra[4] a partir de los procesos creativos? Y ¿cuáles son las contradicciones que emergen? Por ende, propongo los siguientes objetivos:

1. Analizar los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé* para identificar las prácticas artísticas que interpelan los imperativos del modelo de nación brasileña. Y, asimismo, analizar sus modos de desmantelar las estructuras del canon moderno-colonial propio del circuito institucional artístico brasileño;
2. Examinar la categoría de racialidad en los procesos de resignificación que Ana Lira y el Grupo Cultural Balé das Iyabás están produciendo por medio de sus prácticas;
3. Definir los proyectos ontológicos y epistemológicos que proponen las artistas y las mujeres de las comunidades en las que se insertan dichos proyectos;
4. Determinar las éticas que surgen de las relaciones entre el cuerpo-territorio y el territorio-tierra, así como sus contradicciones.

Durante el proceso de esta investigación se hizo evidente la hipótesis que me lleva a considerar la existencia de tres ejes estructurales y estructurantes en el complejo proceso de formación de la nación brasileña. Las artistas interpelan a dichos ejes en los procesos de creación de *TERRANE* y *Vivências do Balé*, no sólo al problematizarlos, empero al generar proyectos emancipatorios, desde perspectivas feministas, antirracistas y anticoloniales. Estos tres ejes son la colonialidad (el *sistema moderno-colonial de género*, según María Lugones, 2014), las relaciones étnico-raciales y las tensiones entre el cuerpo-territorio y el territorio-tierra (la producción espacial y territorial en la ideología desarrollista). En el transcurso de la investigación se evidenció que la constitución de la nación brasileña es el resultado de un proceso histórico colonial, que garantizó la manutención de

[4] Las epistemologías cuerpo-territorio y territorio-tierra han sido elaboradas fundamentalmente por los feminismos comunitarios en Abya Yala. Amerita destacar que son saberes resultantes de los procesos de lucha feminista, antirracista, anticolonial y por la defensa territorial en este continente. Las figuras más destacadas son Lorena Cabnal y la Red de Sanadoras Ancestrales en Guatemala y Julieta Paredes, María Galindo y el colectivo Mujeres Creando de Bolivia. Estos saberes consideran el cuerpo el primer territorio que habitamos, dado que fue éste el principal punto de ataque durante la colonización. La correlación cuerpo y territorio se sostiene en la experiencia inseparable de las matrices de dominación patriarcales, racistas y coloniales, que penetran, explotan, expropian la riqueza de la tierra y la fuerza de trabajo de los cuerpos por medio de la violencia.

los privilegios de la élite política y económica, beneficiaria de participar en la administración colonial, por medio del mantenimiento de las estructuras del sistema esclavista, la ruptura radical con cualquier lógica comunitaria y la precarización socio-espacial de las sujetos racializadas. A mi modo de ver, en el devenir de esos procesos, se configuró la ideología del mestizaje (el mito de la democracia racial), como un dispositivo ilusorio de igualdad racial-social orientado hacia un futuro blanco o blanqueado de la nación. De este modo, me aventuro a afirmar que la violencia producida por estos tres ejes (concebida en clave interseccional) es parte estructural y estructurante del modelo de nación brasileña. Éstos se entretejen con los mandatos del canon moderno-colonial del arte, pues generan una trama compleja de relaciones de poder que afectan de manera específica a las mujeres (racializadas, nordestinas, de clases populares, oriundas de zonas periféricas, etc.) y a las comunidades que participan en la creación poética-política de *TERRANE* y *Vivências do Balé*.

Por otra parte, y lejos de faltar a la modestia que toda investigación feminista requiere, cabe reconocer que esta hipótesis se fue constituyendo en los diferentes espacios de actuación, como fueron los seminarios del doctorado, los congresos, las conferencias y los talleres (tanto los impartidos como en los que participé en calidad de asistente), además de mis proyectos curatoriales: *Devires* (Bahía, Brasil, 2018) y *Devenires* (Ciudad de México, 2020), los cuales realicé en el marco de esta tesis doctoral. En todos ellos se generaron diálogos a través de múltiples voces de investigadoras, artistas, curadoras, docentes, astrólogas, escritoras, *mães e pais de santo*[5], plantas sagradas y gente de mis diferentes entornos cotidianos que, sin previas intenciones, también contribuyeron a la elaboración de estas hipótesis. El proceso de esta investigación no fue lineal; cada uno de estos tres ejes adquirió mayor o menor fuerza y presencia según los vínculos que se constituyeron en cada fase del camino: los afectos y las emociones de los encuentros, las lecturas, las asesorías con mi directora de tesis, los intercambios con colegas de diversas latitudes, y por las problematizaciones que fueron surgiendo de estas múltiples experiencias. De este modo, amerita subrayar que el análisis de estos dos estudios

[5] Guías espirituales del Candomblé, religión brasileña de matriz africana.

de caso ha sido articulado únicamente en relación con estos tres ejes estructurales y no a la nación brasileña concebida como un todo, desde la perspectiva teórica de los estudios culturales, en articulación con los feminismos descoloniales de Abya Yala.[6] Seguidamente, paso a presentar los dos procesos creativos: *TERRANE* de Ana Lira y *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás (Sinara Rubia y Ludmila Almeida).

TERRANE: almacenar, fotografiar, cuidar y tejer relaciones entre la artista Ana Lira y las mujeres *pedreiras*[7] del semiárido

Os valores da Caatinga
Não se podem expressar
Só as palavras não falam
Os prazeres que tem lá
Dá-me uma certa emoção
Alegra o meu coração
Quando começo a pensar
(...)
Existem muitas belezas
Que não dá para expressar
É preciso você mesmo
Ir lá para verificar
Mas vá com convicção
Que quem visita meu Sertão
Com certeza quer voltar[8]

El *sertão* se encuentra en la región semiárida del nordeste brasileño[9], el cual ocupa varios estados de dicha región. El estado de Pernambuco cuenta con seis micro-

[6] Abya Yala es el modo de nombrar este continente por el pueblo Kuna (ubicado entre Panamá y Colombia). Utilizaré Abya Yala para referirme a ese territorio, en sintonía con las feministas descoloniales, cuyas investigaciones y debates han rescatado dicha noción como parte del ejercicio de problematizar las violencias epistémicas de la empresa colonial.
[7] Las mujeres *pedreiras* son las constructoras de cisternas. La traducción de este término en español es: mujeres obreras; sin embargo, usaré la terminología local (en portugués) para referirme a ellas.
[8] Los valores de la Caatinga / No se pueden expresar / Sólo las palabras no dicen / Los placeres que hay allí / Me da una cierta emoción / Alegra mi corazón / Cuando comienzo a pensar (…) Existen muchas bellezas / Que no se pueden expresar / Es necesario que usted mismo / vaya para verificar / Pero va con convicción / que quien visita mi *Sertão* (semiárido) / Con certeza quiere volver. Extracto del poema "Os valores da Caatinga". Autora: Maria do Socorro Silva Nascimento, conocida como Côca. Agricultora del Assentamento Carnaúba do Ajudante, en la Serra Talhada, estado de Pernambuco. En: "Mulheres na Caatinga: sabores e saberes", 2015.
[9] El nordeste cuenta con 57 millones de habitantes, aproximadamente (estimado por el IBGE, 2015). En el Estado de Pernambuco, son 9.50 millones de habitantes, de los cuales se ha registrado 61.8

regiones distribuidas en el semiárido: Sertão de Araripina, Sertão do São Francisco, Sertão do Salgueiro, Sertão do Pajeú, Sertão do Moxotó y Sertão do Arco Verde. En esta área se registran 56 municipios con un total de 1.600.000 habitantes, aproximadamente (estimado por el IBGE, 2015). En el semiárido vive la Caatinga, una de los cinco biomas que habitan Brasil; ésta tiene la particularidad de ser única en la compleja "Red de la Vida" (según Lorena Cabnal) constitutiva de nuestro planeta-mundo. La Caatinga es rica por su diversidad y es fuente insustituible de saberes y recursos que contribuyen a armonizar la vida en las comunidades. La inmensidad del *sertão* revela algunas de las complejidades que conforman su subjetividad como territorio. No es apenas un lugar de producción de conocimiento, empero una epistemología en sí mismo: es un conjunto de saberes complejos, ancestrales, interconectados e interdependientes, tejidos entre todas las existencias vivas que habitan ese lugar y en procesos continuos de regeneración, preservación y lucha por la supervivencia.

Figura 1. Mapa del estado de Pernambuco
Fuente: https://www.skyscrapercity.com/threads/os-10-munic%C3%ADpios-mais-populosos-do-sert%C3%A3o-de-pernambucano.1617791/

---

de población negra. Existe cierta desinformación sobre los datos de las comunidades indígenas debido a la falta de registro de sus miembros. No obstante, se sabe que habitan las siguientes comunidades: Atikum, Fulni-ô, Kambiwá, Kapinawá, Pankara, Pannkararu, Pipipã, Truká, Tuxá, Xucurú.

Sin embargo, el *sertão* se presenta como una tierra seca y devastada desde una mirada extranjera;[10] una mirada despojada del sentir de su territorio, que produce una visión pobre y empobrecida de un sitio que escapa a cualquier prisión categorial; un régimen visual, efectivamente organizado según múltiples relaciones de saber-poder, que la nación fue "creando" (reduciendo, fijando, naturalizando, esencializando, subalternizando y folclorizando) durante el proceso de regionalización de los territorios que cohabitan Brasil. El imaginario nacional estereotipado[11] del semiárido (diseñado en función de los intereses económicos, políticos y sociales de las élites de la nación) reproduce la postal del sol ardiente y la sequía como símbolos de precariedad y augurio de muerte. En esta representación visual, el *sertão* significa pobreza, sequía, hambruna, ignorancia, migración, campos de concentración, catolicismo (santos y devoción), discursos de higiene, una masculinidad local reducida a la figura del macho cabrío nordestino, y proyectos desarrollistas (de carácter extractivo) en manos de empresas privadas y de la clase política, los cuales también están orientados según lógicas civilizatorias (*ordem e progresso*)[12] de tintes coloniales:

> Ana Lira: Si tú consideras la perspectiva modernista de progreso, el Nordeste está en el "waiting-room". Si tú consideras que las regiones —sus poblaciones— existen y producen vida, más allá de cualquier conceptualización, el Nordeste tiene procesos de producción del conocimiento y tecnologías sociales de convivencia con el semiárido, que no caben dentro de cualquier sala de espera para este progreso idealizado. Ellas necesitan recursos, sí; sin embargo, no obedecen a este modelo de existencia. (Lira y Marugán, 2019, p. 17)

Ana Lira es una artista y fotógrafa documentalista de la región Nordeste, que vive y trabaja en Recife, la capital del estado de Pernambuco. Desde hace más de una década, Ana Lira acompaña los procesos de producción de lxs agricultorxs del semiárido, buscando comprender las conexiones entre esa práctica agroecológica y los ciclos de vidas no-humanas. La artista se ha dedicado a observar las

[10] Una mirada extranjera incluso procedente de otros lugares del propio país.
[11] Y como nos enseña Stuart Hall, la estereotipación como práctica significante despliega una estrategia de hundimiento: divide lo normal y aceptable de lo anormal e inaceptable (Hall, 2010, p. 434).
[12] Orden y progreso es el lema positivista de la bandera de la nación brasileña.

experiencias cotidianas de lxs agricultorxs,[13] concebidas por ella misma como procesos creativos y colectivos. A lo largo de ese periodo, Ana Lira no sólo se interesó por las prácticas agroecológicas, sino también por la construcción de cisternas y otras tecnologías sociales de almacenamiento de uno de los recursos más importantes de la región: el agua. En el contexto de la sociedad patriarcal nordestina, este tipo de construcciones solían ser realizadas fundamentalmente por los varones de las comunidades del semiárido.

Sin embargo, durante estos acompañamientos, la artista se interesó por el rol de las mujeres en el desarrollo de esas tecnologías de almacenaje. Así, el punto de partida de *TERRANE* se encuentra en el lugar común de muchas investigaciones feministas:[14] ¿hubo mujeres que realizaron este tipo de trabajos? Ciertamente, los vacíos narrativos en la historia hegemónica son todavía considerables respecto a las prácticas de las mujeres en cualquier ámbito de la vida y, por tanto, la interrogación persiste de forma inevitable: "Pregunté si existían mujeres dedicadas a construir cisternas. Me dijeron que sí, que era posible, pero que sería muy difícil encontrarlas" (Lira, 2020).[15] De este modo, *TERRANE* surge en 2013 con la intención de producir un relato fotográfico en diálogo con las mujeres *pedreiras* del semiárido pernambucano, especialmente con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Claudia Oliveira, en la ciudad Afogados da Ingazeira del Sertão do Pajeú. Como señala la artista: "El deseo de elaborar una narrativa visual sobre las *Mulheres Pedreiras* vino de una percepción de que, si bien es una temática importante para desmitificar la imagen que se tiene del semiárido, ellas raramente reciben atención de otros profesionales que desarrollan trabajos en la región" (Lira y Marugán, 2019, p.10).

---

[13] El uso de la x es el modo inclusivo de nombrar la diversidad de géneros y sexualidades. Así lo será a lo largo de toda la tesis.

[14] La artista no enuncia sus prácticas desde los feminismos. Esta es la lectura que yo propongo de su proceso. Esta discusión la expondré en el capítulo 4, dedicado al análisis de *TERRANE*.

[15] Presentación de *TERRANE* a cargo de Ana Lira en *Devenires*, Museo Universitario del Chopo, febrero, 2020. Recuperado: https://www.facebook.com/watch/live/?v=2541345996185771 (Consultado: 10.08.2021)

Durante varios meses, Ana Lira llevó a cabo una investigación en el acervo de ASA (Articulação do Semiárido Brasileiro),[16] en el que halló algunos registros de los cursos de formación de construcción de cisternas para mujeres, organizados por la Casa da Mulher do Nordeste (CMN).[17] Los archivos revelaban los impedimentos que éstas encontraban a la hora de realizar este tipo de trabajo, dado que ser *pedreira* conllevaba un desplazamiento del lugar "natural" asignado a la mujer (madre y cuidadora), según la organización sexual-social de la sociedad patriarcal nordestina. Debido a la falta de recursos de asociaciones como ésta, la artista encontró un gran vacío en la sistematización visual de esos procesos de (re)producción de vida, relacionados con la llamada "cultura del almacenaje", gracias a los cuales sería posible elaborar estrategias y generar espacios de reconocimiento y fortalecimiento de las mujeres de la región.

Cuarenta años atrás,[18] las mujeres *sertanejas*[19] comenzaron a auto-organizarse para ellas mismas administrar el agua, uno de los elementos vitales más preciados de la región. Estas formas de asociación política no respondían únicamente a la necesidad de gestionar los ciclos de sequía que atraviesa el *sertão*, sino más bien a generar condiciones de vida autónoma e independiente a los vaivenes corruptos que define la clase política, por ejemplo: las construcciones de cisternas mal realizadas, el desvío de recursos destinados a la creación de estructuras, la manipulación y el chantaje a las comunidades en periodos electorales, entre otros (Lira, Marugán, 2019). Así, la construcción de cisternas supuso un gran respiro para las familias, porque, por un lado, implicó la conquista de la autonomía en el almacenamiento del agua y su autogestión tanto para el consumo propio como para los cultivos y el ganado. Por el otro, significó la ruptura

---

[16] https://www.asabrasil.org.br/ (Consultado: 15.11.2021)

[17] https://www.casadamulherdonordeste.org.br/ (Consultado: 05.01.2022)

[18] La movilización de las mujeres *sertanejas* en la década de los ochenta se inscribe en el proceso de Apertura Democrático que Brasil vivió entre 1974 y 1986, tras los veinte años de dictadura cívico-militar (1964-1986); dichos procesos políticos caminaron de la mano de los movimientos sociales, políticos y civiles, los cuales condujeron a la promulgación de la constitución de 1988. A nivel internacional, se implantaron las políticas neo-liberales del trágico dúo Reagen-Tatcher, cuyo impacto global contribuyó a un aumento de las desigualdades socioeconómicas, especialmente en los países con experiencias coloniales, por lo que se favorecieron los procesos de acumulación del capital en el Norte global.

[19] Forma de nombrar a las personas oriundas del *sertão*.

con las relaciones perversas de dependencia entre políticos, empresas y comunidades.

Figura 2. Mujeres *pedreiras* construyendo cisternas
Fuente: https://aspta.org.br/2013/11/24/agricultoras-e-pedreiras-curso-capacita-mulheres-para-a-construcao-de-cisternas-de-placas-em-queimadas-na-paraiba/

La auto-organización femenina tuvo (tiene) un fuerte impacto en la producción de subjetividad de esas mujeres: en sus procesos de conciencia política y afirmación de espacios, supuestamente inadecuados por su condición sexo-genérica. Las *pedreiras* comenzaron edificando cisternas de 16 mil litros, posteriormente de 52 mil litros, y actualmente realizan todo tipo de construcciones, incluyendo viviendas. La Casa da Mulher do Nordeste comenzó siendo la responsable de la formación de las primeras generaciones de mujeres *cisterneiras*. Sin embargo, en el presente, su red autogestionada se ha expandido a los estados de Ceará, Minas Gerais y Rio Grande do Norte, lo que conllevó a crear espacios politizados de formación y creación de empleo, como el CF8 (Centro Feminista 8 de Março).[20] Estas mujeres cuidan de la gestión del agua en la casa, la familia y la comunidad, además de organizarse colectivamente para reclamar derechos laborales, ciudadanía y humanidad.[21]

[20] https://centrofeminista.com/
[21] El Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) registró entre 2009 y 2014 un aumento de violencia contra las mujeres del 677% en el estado de Pernambuco, 65 mil casos más que la población masculina. El 71.5% de la violencia contra las mujeres acontece en el espacio doméstico.

El nombre del proyecto *TERRANE* es una invitación a reflexionar sobre la adaptabilidad y flexibilidad frente a los constantes cambios que impone la vida del *sertão*. Según la artista, aprender a convivir con las restricciones del semiárido es parte de un camino de experimentación, resiliencia y re-existencia, basado en la consigna del "yo puedo hacer", con independencia de las condiciones de posibilidad que el contexto dictamine (Lira y Marugán, 2019):

> A.L.: En la geología, el término terrane es utilizado para mencionar los pedazos de costra terrestre que se descuelgan de sus estructuras de origen y se alojan en otros locales. Los pedazos descolgados, sin embargo, cargan las características de donde vinieron, produciendo una sensación de extrañeza en el lugar donde se sedimentan, provocando transformaciones en el ambiente. Es este estado que se encuentra entre el diálogo y el conflicto que me interesó como imagen de partida para la investigación visual. El cambio de roles, la inserción y adaptabilidad de las mujeres y la extrañeza causada por esa transformación en el paisaje físico, social y cultural del semiárido. Yo nací en el agreste y conozco bien este paisaje que crea zonas limítrofes entre un estado de pausa (la sequía) y el florecimiento. (Lira y Marugán, 2019, pp. 10 y 11)

Como menciono con anterioridad, *TERRANE* fue inicialmente concebido como un proyecto fotográfico, dedicado a los procesos de construcción de cisternas de las mujeres *sertanejas*. Sin embargo, los devenires del proceso creativo hicieron de *TERRANE* un proyecto más complejo, gracias a la constitución de una red político-afectiva entre la artista y las mujeres de la región. Actualmente, cuenta con varios libros de artista, creados colectivamente con material fotográfico de Ana Lira, imágenes de los álbumes familiares de Lourdes da Silva, Luzia Simões y Claudia Oliveira, piezas de ganchillo, cartas personales, pequeños objetos y serigrafías de imágenes de las herramientas de trabajo de las mujeres; además de la producción de textos, presentaciones del proceso artístico y un *fotozine. TERRANE* se convirtió en un proceso creativo que aúna prácticas de almacenaje, fotografía, cuidado, tejido (relacional y de croché) y cuya metodología se fue construyendo durante el transcurso del mismo, bajo una noción de acompañamiento que fue negociada entre todas las participantes del proyecto.

Entre 2017-2018 los casos de homicidio cayeron, mientras que la violencia contra las mujeres siguió aumentando 23%.

Una de mis primeras hipótesis fue considerar que en *TERRANE* se evidencia un proceso de producción de subjetividad feminista, cuyo devenir ha afianzado el espacio de poder y existencia propio de las mujeres a través de la agencia y el fortalecimiento de sus cuerpos individuales y colectivos. A su vez, este sujeto cuestiona los mandatos del modelo de nación brasileña (las violencias resultantes de los tres ejes estructurales), los cuales subalternizan y estigmatizan a las mujeres por su condición sexual-racial-social-territorial y por la tierra donde habitan (por medio de los procesos de regionalización del territorio-tierra, sus saberes y vidas). Este sujeto feminista puede reconocerse por su autonomía (gracias a la organización y gestión comunitaria), su capacidad de resiliencia (frente a los ciclos de sequía y los vaivenes de las políticas públicas) y por desajustar las estructuras patriarcales-coloniales cimentadas en la división sexual del trabajo y la racialización de cuerpos y territorios. Presento esta hipótesis consciente de las problemáticas que plantea, pues son largas, intensas y conflictivas las discusiones entre las mujeres *pedreiras* del *sertão* acerca de las políticas del nombrarse feminista o no en ese contexto. De ninguna manera busco homogeneizar los procesos de transformación política de las mujeres *sertanejas*-nordestinas, así como tampoco reducir, fijar y definir una supuesta identidad monolítica, que englobe la complejidad de todas las especificidades que acarrean tales procesos. De cualquier modo, asumo que la investigación y su práctica escritural presentan esa contradicción: por un lado, contribuyen a la transformación política de las mujeres, y por otro, su propio quehacer conlleva un ejercicio de fijación, reducción y homogeneización en un nivel discursivo.

Figura 3. *TERRANE*. Fotografía de Ana Lira
Fuente: cortesía de la artista

Considero pertinente el análisis del proceso creativo *TERRANE* por su modo de interpelar las formas en las que se ha constituido el imaginario *sertanejo* y nordestino, como *si éste se tratara de* un territorio salvaje, inhumano, extraño, fronterizo y necesitado de tutela permanente para su propia supervivencia. *TERRANE* presenta una narrativa, *otra* que re-escribe el relato paternalista de la nación brasileña sobre el *sertão* nordestino, al desvelar la producción de un sujeto político feminista, que busca otras formas de existir no sometidas a los imperativos nacionales (patriarcales-racistas-coloniales). En mi opinión, esta subjetividad feminista enfrenta y resiste a la identidad fálica (una masculinidad situada) de la sociedad patriarcal nordestina reforzada por los regímenes visuales y culturales del contexto nacional.

De igual modo, *TERRANE* articula un conjunto de estrategias de producción poética y reproducción de vida, capaces de desvelar las relaciones de saber-poder del circuito institucional del arte brasileño, en sus modos de acontecer según el canon moderno-colonial del arte. Asimismo, *TERRANE*, en su transcurso y materialización, revela las complicidades entre ese marco de producción poética canónica y los intereses de las élites de la nación en los procesos de regionalización de su territorio. Además, *TERRANE* se inscribe en una serie de debates, discusiones, prácticas culturales (audiovisual, fotografía, artes escénicas, poesía/literatura, saberes locales como *raizeiras*, *erveiras*, *curanderias*,

benzedeiras, *parteras*),[22] articulaciones de redes y acciones colectivas, propias de la coyuntura específica en la que vive la región del semiárido nordestino. Dicha coyuntura[23] presenta una situación compleja, la cual es atravesada por múltiples disputas, líneas de fuerza y contradicciones, y cuya brújula apunta a horizontes emancipatorios, descoloniales, de autonomía y fortalecimiento de la producción de vida(s) regional del *sertão.*[24]

Vivências del Grupo Cultural Balé das Iyabás: un fuera de foco de la postal de Río de Janeiro

Cuando nombramos Río de Janeiro, en un imaginario colectivo transnacional, la primera imagen que se nos presenta es la clásica postal del *Pão de Açucar*, la playa de Copacabana y el Cristo Corcovado al fondo, bendiciendo la ciudad y recibiendo generosamente a los recién llegados desde la Bahía de Tijuca. Pero ¿qué ciudad es esa a la que el Corcovado rinde pleitesía? La respuesta se encuentra tallada en la gramática corporal de la escultura. Sus brazos abiertos, el corazón y la mirada se dirigen a la zona sur de la ciudad.[25] Los otros "ríos de janeiro" son la espalda del Cristo Redentor, por lo que todavía no han alcanzado a recibir su bendición. Son los desterrados al eterno *waiting-room* (Chakrabarty, 2000) de las promesas civilizatorias (progreso y desarrollo) de la modernidad. Y, precisamente, son las propias lógicas estructurantes de la modernidad colonial, que impiden al cuerpo de

[22] *Raizeiras* son las personas que conocen el poder de las raíces para la cura y la alimentación; las *erveiras* conocen el saber de las plantas y lo ponen al servicio de los procesos de sanación y alimentación de las personas y comunidades; las curanderas y *benzedeiras* trabajan con la dimensión invisible de lo sagrado para el cuidado terapéutico del cuerpo-alma-espíritu.
[23] Refiérase a la concepción de coyuntura de los estudios culturales (Stuart Hall, 2010; Lawrence Grossberg, 2009), la cual se concibe como una formación social articulada a partir de diferentes disputas, relaciones y proyectos que se superponen, refuerzan y compiten en diferentes temporalidades.
[24] Son múltiples los proyectos que se han desarrollado en esa formación social, como la propuesta escénica del Teatro Carmim, Associação de Dança Cariri, Encontro Raízes, Encontro de Saberes da Caatinga, las Ruedas de música y poesía, las ferias de artesanía, y varias exposiciones de los últimos años, como "36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão", por citar apenas algunos ejemplos; además de un vasto panorama de publicaciones académicas y literarias, dedicado a estos sentires, experiencias y procesos de transformación.
[25] En la Zona Sur es donde se encuentran las playas más famosas y frecuentadas por el turismo: Copacabana, Ipanema, Leme y Leblon.

Cristo producir una mirada multifocal. Así, lo inalcanzable a los ojos del Corcovado se conforma como un "exterior constitutivo" a partir de "una serie de exclusiones que, sin embargo, son interiores a ese sistema" (Butler, 2002, p. 71).

> Modernidad y colonia (centro y periferia; norte y sur)[26], después de todo, eran elementos co-constitutivos de un orden capitalista mundial en alza. (…) Esta modernidad capitalista –términos indisolublemente ligados en más de un sentido- encontró su realización, si bien de manera muy desigual, en el marco de las grandes aspiraciones del liberalismo, dentro del edificio político-jurídico de la democracia, el "libre" mercado, los derechos civiles y la sociedad civil, la sociedad de derecho, la separación entre lo público y lo privado, lo secular y lo sacro. (Comaroff y Comaroff, 2013, pp. 20 y 22)

La posicionalidad de la propia estatua del Redentor revela las diferencias estructurales que han producido el modelo de nación brasileña; la incapacidad de proyectar una visión pluricentrada, más allá de la Zona Sur, desvela el vínculo intrínseco entre la producción espacial (la segregación entre periferia y centro), los cuerpos racializados y el poder. Por tanto, el fuera de foco de la postal de Río es formulado en términos de problema por las élites blancas del país, quienes detentan el poder de elaborar el discurso ideológico de la democracia racial y a su vez, inmovilizar, precarizar e incluso obliterar los cuerpos, vidas y saberes de las personas racializadas y los territorios periféricos que habitan. Carla Akotirene apunta lo siguiente:

> La tesis de doctorado de [Sueli] Carneiro "La construcción del otro como no-ser como fundamento del ser", demuestra cómo la categoría nación funda el contrato biopolítico de exclusión racial en este país, donde la conexión de raza, clase, género y dinámicas de epistemicidio se valen del biopoder - racismo institucionalizado para la matanza del patrimonio ancestral vivo en este país, atravesado por todas las esferas de la sociabilidad negra y, literalmente, por las balas del cuerpo negro (Akotirene, 2019, p. 102).

[26] El paréntesis es mío.

Figura 4. Cristo Redentor. Panorámica de la Zona Sur de Río de Janeiro
Fuente: https://sobrehistoria.com/cristo-redentor/

En el exterior constitutivo de la postal de Río de Janeiro, Sinara Rúbia, Ana Flávia Vieira y Ludmila Almeida fundaron el Grupo Cultural Balé das Iyabás en el año 2012.[27] Ésta es una iniciativa de un grupo de mujeres negras que buscan reflexionar sobre el protagonismo de la mujer y, en especial, la mujer negra, en la sociedad contemporánea brasileña. Según cuentan las artistas, el nombre del Balé das Iyabás es un homenaje a las mujeres africanas que viajaron forzadamente a Brasil durante el periodo de la esclavitud. Se estima que aproximadamente cinco millones de africanxs llegaron al país, por lo que Río de Janeiro se convirtió en la ciudad que más navíos recibió durante el periodo colonial.[28] Iyabá significa "madre-reina" y es el modo de nombrar a las *orixás* femeninas del Candomblé[29] como Iansã, Oxum, Yemanjá, Obá o Nanã:

[27] Ana Flávia Vieira abandonó el grupo un año después.
[28] En el Instituto de *Pesquisa da Memória dos Pretos Novos do Rio de Janeiro*, Merced Guimarães afirma que alrededor de dos millones de africanos llegaron al puerto de la ciudad carioca. Este periodo es considerado como el holocausto negro carioca.
[29] El Candomblé es una religión brasileña de matriz africana. Sin embargo, si partimos de considerar la religión como un código social, amerita afirmar que el Candomblé es también un modo de ser y habitar el mundo, un mundo re-ligado a valores afro-civilizatorios en los que no existe separación entre las prácticas religiosas (la religiosidad) y el resto de las dimensiones de la vida. El profesor Sidnei Nogueira nos enseña que las Comunidades de Terreiro son "un espacio quilombola que mantiene saberes ancestrales de origen africano que son parte de la identidad nacional. Un espacio de existencia, resistencia y (re) existencia. Un espacio político. Territorio de dioses y entidades espirituales negras, por medio de las cuales se busca la práctica de una religiosidad, en un tiempo terapéutico y socio-histórico-cultural, que dirige su atención al continente africano, cuna del mundo en el Nuevo Mundo" (Nogueria, 2020, p.15). La noción de "comunidades de terreiro" recoge diferentes religiosidades en Brasil como son el Candomblé, Umbanda, Xambá, Nagô-egbá, Batuque, Tambor de Mina, Jurema, entre otras.

> Somos un grupo de Mujeres Negras que propone una reflexión sobre el protagonismo de la mujer en la sociedad a partir de la mitología de las Orixás. Pensando el arte de forma política, trabajamos con cuestiones de género y raza, teniendo como misión el fortalecimiento, emancipación y empoderamiento de las mujeres, sobre todo Mujeres Negras, para comprender las demandas diferenciadas de ese grupo y la correspondiente necesidad de iniciativas que den la atención necesaria a este segmento de la población (Rubia, Vieira y Almeida, 2012).[30]

Sus actividades se articulaban a partir de debates y expresiones artísticas que aunaban los marcadores de raza, género, clase, edad, territorio, religiosidad y episteme, con el propósito de fortalecer y emancipar los cuerpos y vidas de las mujeres negras racializadas. De este modo, sus investigaciones se orientaban en torno al racismo, la violencia sexual, las deficiencias del sistema público de salud en el atendimiento de las personas negras, las problemáticas del mercado laboral, la dimensión política de la estética (el uso del turbante, las trenzas, la ropa, las joyas), la producción de conocimiento, la ancestralidad, el cuerpo, los valores civilizatorios afrobrasileños,[31] la auto-estima de las mujeres, el cuidado y su humanidad.

La decisión de investigar con el Grupo Cultural Balé das Iyabás tiene que ver justamente con las formas de interpelar a la nación brasileña —mestiza, cordial y *sem linha de cor*— por medio de la creación de un proyecto (concebido como proceso) emancipatorio e interdisciplinar, que articula prácticas de danza, literatura, mitología del Candomblé y espiritualidad afrodiaspórica:

> Las mujeres negras tienen todo ese histórico de resistencia desde su llegada hasta aquí, a partir de sus cultos, su vida, su memoria, su ancestralidad…. Nosotras encontramos hoy todo ese referencial en el Candomblé, que es el punto de partida del Balé (…) Entendemos nuestro trabajo no sólo desde una perspectiva artística, sino como un trabajo inscrito en las dimensiones de lo social, cultural y de reflexión de las cuestiones de la mujer negra, en la sociedad brasileña. Nosotras tenemos que resolver cuestiones muy fuertes en nuestros cotidianos. Nos levantamos por la mañana, encendemos la televisión y no estamos representadas; salimos a la calle y todos los días escuchamos bromas sobre nuestro pelo; vemos a nuestras niñas y niños queriendo ser blancas, porque ese es el referencial de belleza e incluso de

[30]Texto de presentación del *reléase* del grupo. Las artistas me enviaron el documento vía *email* en 2018.

[31]Estos valores son: la circularidad, la religiosidad, la corporeidad, la musicalidad, el cooperativismo/comunitarismo, la ancestralidad, la memoria, lo lúdico (el juego), la energía vital (*axé*) y la oralidad.

> civilidad –ya que se dice que las personas blancas son más inteligentes, en fin, todas esas cuestiones van minando nuestra auto-estima desde la infancia (Ludmila Almeida).[32]

Durante los años 2013 y 2016, las *Vivências do Balé* se llevaron a cabo un domingo al mes en el Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, en el barrio carioca de Santa Teresa. Para cada sesión, Ludmila Almeida y Sinara Rúbia invitaban a una mujer negra cuya área de actuación estuviera relacionada con las temáticas de interés del grupo. La sesión comenzaba con todas las mujeres sentadas en el suelo y formando un círculo. La invitada de ese día compartía con las asistentes sus tránsitos, experiencias y proyectos, en el contexto de las luchas antirracistas y feministas de la ciudad. Posteriormente, el grupo se organizaba para realizar la lectura de relatos de la mitología del Candomblé y discutirlos colectivamente. El ambiente de las *Vivências* solía ser festivo. Se celebraba la posibilidad de llevar a cabo ese encuentro; se honraba la presencia de la invitada y, sobre todo, la conmemoración de estar vivas. La palabra *vivencia* significa cualidad de la que vive, experiencia, sobrevivencia, permanencia, y su derivada en latín es *vivere*:[33] existir, subsistir, no estar muerta. En un territorio producido por diversas violencias estructurales, la celebración de la vida deviene un acto político.[34]

El Balé das Iyabás se adscribía al movimiento feminista negro brasileño. Este marco de pensamiento-acción (o mejor dicho, de percepción de mundo, cosmovisión o cosmopolítica) cuenta con un amplio linaje rebelde de lunas pasadas, invisibilizado por las narrativas hegemónicas que detentan el poder del cuarto propio, la escritura y la publicación.[35] A lo largo de su historia, el movimiento

---

[32] Entrevista en el programa "Para todos" de TvBrasil, realizada el 6 de junio de 2015.

[33] Diccionario etimológico en español: http://etimologias.dechile.net/?vivencia (Consultado: 15.09.2020)

[34] En la zona norte y las comunidades *afaveladas* de Río de Janeiro, año 2017, 453 víctimas de fuego fueron asesinadas apenas el primer semestre del citado año por causa de balas perdidas y enfrentamientos con las milicias, el narcotráfico y la policía. El resultado es del 22% de la población que vive en esas áreas, el 45% de las personas asesinadas son varones negros y jóvenes de entre 18 y 29 años. Sin embargo, en el resto de la ciudad, donde residen 5 millones de habitantes, se registraron 211 crímenes.

[35] Un ejemplo es el libro de Céli Regina Jardim Pinto (2003), cuyo modelo de historización se basa en las llamadas "olas" del feminismo procedente del norte global. Me parece interesante la problematización que realizan Tauana Olívia Gomes Silva y Gleidiane de Sousa Ferreira (2017), al cuesitonar el desplazamiento acrítico de ese modelo en los análisis históricos del contexto brasileño. Las autoras desvelan relatos de mujeres negras brasileñas, que militaron desde distintos campos de actuación, reivindicando los derechos de ciudadanía de las comunidades afrodescendientes y, en

feminista negro se fue constituyendo a partir de la contradicción política que vivían las mujeres afrodescendientes en el contexto de dos fuerzas actuantes: por un lado, el movimiento feminista brasileño y, por otro, la militancia antirracista. Las diferentes luchas del feminismo negro configuraron un sujeto político (complejo, plural y fluctuante) como afirmación del *lugar de fala* (Djamila Ribeiro, 2017)[36] de las mujeres negras en la sociedad contemporánea brasileña. La constitución de dicho sujeto se dio gracias a la agencia y al fortalecimiento de sus cuerpos y vidas, que por una parte, cuestionó el racismo del movimiento feminista hegemónico (interesado apenas en las problemáticas que giran en torno a la diferencia sexual) y por otra, criticó los posicionamientos patriarcales dentro del movimiento negro. Una de las pioneras en determinar esta doble problemática fue Lélia González, cuya militancia intelectual la llevó a denunciar la falacia del mito de la democracia racial del feminismo brasileño y el sexismo del Movimiento Negro Unificado (MNU) del que ella misma fue una de las fundadoras (1978).

especial, de las mujeres negras. Todas ellas pertenecen a distintos periodos de la historia de la nación que no se inscriben en las olas del feminismo hegemónico de Occidente.

[36] Djamila Ribeiro toma la *Feminist Stand Point Theory*, sobre todo los debates desarrollados por Patricia Hill Collins, para definir el *lugar de fala* del sujeto desde una concepción estructural, es decir, concibiendo el lugar de enunciación de acuerdo a las estructuras que organizan el grupo social al que cada sujetx pertenece. La autora afirma: "el lugar social no determina una conciencia discursiva sobre ese lugar. Más bien, se trata del lugar que ocupamos socialmente, el cual nos hace tener experiencias distintas y otras perspectivas. La teoría del punto de vista feminista y el *lugar de fala* nos permiten rechazar una visión universal de la mujer, de la negritud y de otras identidades, mientras que hace que los hombres blancos, que se piensan universales, se racialicen y entiendan lo que significa ser blanco como metáfora del poder, como nos enseña [Grada] kilomba" (2017, p. 38). En el capítulo 2, dedicado al marco teórico y metodológico, desarrollo este tema que ha sido fundamental para el proceso de esta investigación.

Figura 5. *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás. Centro Municipal Laurinda Santos Lobo
Fuente: http://www.fundosocialelas.org/falesemmedo/galeria-bale-das-iyabas.php

Su categoría político-cultural de *amefricanidade* (González, 1988) fue precursora de la herramienta metodológica y del marco epistemológico conocido como la interseccionalidad, una de las principales contribuciones del matrilinaje desobediente, negro, afrodescendiente y afrodiaspórico de este continente. El feminismo "amefricano" de Lélia González es profundamente anticolonial en sus modos de comprender, no sólo la articulación de las diferentes matrices de opresión (según Patricia Hill Collins, 2000) actuantes en los cuerpos de las mujeres negras, sino los procesos de formación del sistema-mundo moderno, capitalista, racial y patriarcal. De igual forma, la interseccionalidad revela de qué maneras operan las diferentes violencias estructurales y estructurantes de dicho sistema-mundo en las vidas de las mujeres racializadas, al considerar que ninguno de estos ejes de dominación es más importante que otro, puesto que operan en un mismo régimen de co-constitución de las sujetos. En el capítulo 2 desarrollaré ampliamente este tema como parte de mi propuesta metodológica. Acerca de la interseccionalidad, Akotirene menciona que:

> La interseccionalidad impide aforismos matemáticos jerarquizantes o comparativos. En lugar de sumar identidades, analiza qué condiciones estructurales atraviesan los cuerpos, qué posicionalidades reorientan los significados subjetivos de esos cuerpos, por ser experiencias modeladas por y durante la interacción de las estructuras, repetidas veces colonialistas, establecidas por la matriz de opresión, bajo la forma de identidad. (…) El pensamiento interseccional nos lleva a reconocer la posibilidad de ser oprimidas y de corroborarnos con las violencias. (…) La interseccionalidad

> estimula el pensamiento complejo, la creatividad y evita la producción de nuevos esencialismos. (2019, pp. 43 y 45)

Una vez finalizadas las discusiones provocadas por la lectura de la mitología, y tras un breve descanso, las *Vivências* procedían con la sesión de danza a cargo de la artista y pedagoga Ludmila Almeida. Sus coreografías partían de una investigación sobre la gestualidad de las Iyabás, de acuerdo al biotipo psicológico de cada *orixá* femenina y su parentesco con los elementos-tierra. Y éstas tenían como propósito fortalecer los cuerpos de las mujeres negras por medio de la producción de presencia, el movimiento y la ancestralidad.

Figura 6. Bailando las Iyabás con Ludmila Almeida
Fuente: http://www.fundosocialelas.org/falesemmedo/galeria-bale-das-iyabas.php

Mi primera hipótesis es que *Vivências* revela un proceso de producción de subjetividad feminista y antirracista, basado en saberes, prácticas y valores ancestrales afrocentrados, a partir del reconocimiento y la puesta en valor de la negritud como una referencia *otra* de paradigma de mundo(s).[37] La formación de ese sujeto feminista se da como respuesta a la violencia estructural articulada a través del mito fundacional de la democracia racial (aunque también por medio de la colonialidad y la ideología desarrollista), que ha sido capaz de obliterar cuerpos, saberes y territorios de modo sistemático hasta nuestro presente. Esta subjetividad feminista y antirracista, que se asume así misma racializada, se define por un

[37] Por ancestralidad comprendo un conjunto de prácticas discursivas, materiales y espirituales (visiones y sentires de mundo) oriundas de las comunidades africanas, afrodescendientes y afrodiaspóricas. De un modo menos situado, considero la ancestralidad un flujo pulsante entre los vivos y los muertos; son saberes heredados de los linajes propios de los distintos grupos sociales.

proceso de auto-reconocimiento y afirmación identitaria, mediante la realización de prácticas artísticas colectivas que colocan en el centro la dimensión comunitaria, afectiva y ancestral.

La importancia de esta investigación radica en comprender de qué maneras el Balé das Iyabás contribuye a transformar social y culturalmente comunidades y territorios históricamente estigmatizados (el fuera de foco de la postal de Río de Janeiro). Ésta se trata de una práctica política y de diversas formas también políticas de producir arte dirigidas a enfrentar el racismo, la violencia sexual, epistémica, religiosa y de clase. Estos quehaceres interpelan a los imperativos de la nación, organizada de acuerdo a un ideal ficticio de igualdad, que esconde un programa civilizatorio de muerte contra cualquier existencia leída como *otredad*. Asimismo, la selección de los procesos creativos y las artistas de esta investigación están atravesados por el deseo de contribuir a desmantelar la falsa imagen de la democracia racial, más allá de las fronteras de su territorio (puesto que esta tesis se publicará en español y desde México), el cual muestra una nación mestiza, homogénea y auténticamente brasileña, en la que todas las personas disfrutan del mismo acceso a los derechos de ciudadanía y humanidad.

La propuesta teórica y metodológica de esta investigación consiste en articular los estudios culturales, los feminismos negros y descoloniales en Abya Yala, y los estudios de blanquitud, localizados en el contexto brasileño. Asimismo, propongo una metodología feminista en clave interseccional, transdisciplinar y desobediente, no sólo por la vinculación de dichos marcos teóricos, sino por el hecho de considerar mis prácticas curatoriales (los proyectos *Devires* y *Devenires)*[38] como modos de producción escritural *otros*, que desafían las rutas de conocimiento objetivo, propias del modelo científico clásico. Dedico el capítulo 2 al desarrollo de la propuesta teórico-metodológica.

Para el análisis del proceso creativo de *TERRANE,* empleo los materiales que generamos en conjunto con la artista Ana Lira, como la entrevista publicada en *Qadernos da Subjetividade da PUC-São Paulo* en 2019[39] y la presentación del

[38] *Devires* http://mostradevires.com/ y *Devenires* https://www.chopo.unam.mx/teatro/devenires.html (Consultado: 09.01.2020)
[39] Lira y Marugán, 2019.

proyecto en el encuentro feminista *Devenires* (con sede en el Museo Universitario del Chopo, febrero 2020),[40] además de uno de los libros de artista que me proporcionó a su paso por la Ciudad de México. En cuanto al de *Vivências do Balé,* del Grupo Cultural Balé das Iyabás, cuento con la experiencia de mi participación durante los años 2015 y 2016, junto con el dosier de presentación del grupo y material audiovisual en diversas plataformas digitales. Debido a la irrupción de la pandemia del SARS-CoV-2 en nuestras vidas, el trabajo de campo previsto para el año 2020 en Brasil (concretamente en el Sertão do Pajeú y la ciudad de Río de Janeiro) no pudo ser realizado y tuve que restringir los análisis de los procesos creativos al material que había producido anteriormente con Ana Lira. Desde el inicio de la pandemia, participo en las clases de danza afrobrasileña vía remoto de Ludmila Almeida (*Ludmila-Diálogos em Movimento*),[41] gracias a las cuales me he reconectado con su práctica artística, y es por esto que he podido enriquecer el análisis de una parte del proceso creativo de las *Vivências*.

La estructura de esta investigación se divide en cinco capítulos además de las consideraciones finales. En el primero, presento la trama contextual desde la coyuntura que articula tres de los ejes estructurales de la nación brasileña: la colonialidad, el dispositivo del mestizaje y las relaciones entre el cuerpo-territorio-tierra, así como las conexiones que se dan entre éstos. En el segundo capítulo, presento el marco teórico y metodológico de esta investigación del que ya he mencionado algunos elementos, como la articulación de los estudios culturales, los feminismos negros, la interseccionalidad y los feminismos descoloniales. Además, los estudios de blanquitud son el marco idóneo para la elaboración de una propuesta de "escritura contra mí misma", en diálogo con la sospecha feminista, como posibilidad de mantener viva la pulsión crítica de esta investigación. En este mismo capítulo justifico teóricamente la elección de las categorías de esta investigación, que son racialidad, mujeres, nación, cuerpo-territorio-tierra. El tercer capítulo está dedicado a desarrollar un estado de la cuestión, en el que identifico los debates analítico-críticos, acerca de las operaciones del canon moderno-colonial en el

[40] Ver nota 15.
[41] https://www.instagram.com/lud_almeidadialogosemmovimento/?hl=es-la (Consultado: 04.12.2021)

circuito artístico brasileño, pensando de qué maneras ese canon actúa en ciertos sujetos, prácticas y espacios, racializándolos y generizándolos. La trama de tales debates ha sido entretejida por materiales diversos: artículos, conferencias, exposiciones, textos curatoriales, encuentros interdisciplinares y poéticas visuales, además de la producción propiamente académica del contexto brasileño.

En el cuarto capítulo, analizo el proceso creativo *TERRANE* de la artista Ana Lira y las mujeres *pedreiras* Lourdes da Silva, Luzia Simões y Claudia Oliveira. Comienzo con la presentación de las maneras en que las elites dominantes inventaron el "problema" de la sequía para mantener sus privilegios durante el proceso de regionalización del nordeste (basado en la dialéctica nación-región) y sus afectaciones en las comunidades *sertanejas*. Posteriormente, elaboro una reflexión acerca de las epistemologías y cuerpos del territorio, urdiendo los saberes ancestrales de las mujeres y su relación con el bioma la Caatinga, el agua y la cultura del almacenamiento. Después, analizo la metodología de Ana Lira en el desarrollo del proceso creativo, la cual es una práctica que se basa en el acompañamiento y en una ética que considero feminista y descolonial. Finalmente, este capítulo concluye con el análisis de un libro de artista, presentado a partir de la noción del álbum familiar según Ana Lira y las mujeres *pedreiras*.

En el capítulo cinco analizo el proceso creativo de las *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás, organizado conforme a las dos principales prácticas que estructuran el proceso creativo: la lectura colectiva de la mitología y la sesión de danza de las Iyabás. Así, expondré de qué maneras el proyecto del balé reformula los códigos del canon moderno-colonial y las implicaciones que dicha reformulación tiene cuando es protagonizada por mujeres feministas y antirracistas de comunidades que cohabitan la espalda del Cristo Corcovado.

La tesis concluye con un texto dedicado a las consideraciones finales, en el que desarrollo, por un lado, la noción de magiar, cuya aparición a lo largo del documento ha sido tímida y sin un marco explicativo. Por otro, elaboro una serie de reflexiones finales acerca de *TERRANE* y *Vivências do Balé*, aunando las ideas principales de los análisis y pensando las implicaciones que se dan en el hecho de trabajar artísticamente con procesos creativos. Y, además, articulo un pensamiento

sobre lo que ha significado estudiar procesos creativos desde una metodología feminista, descolonial y constituida durante el desarrollo de esta investigación.

CAPÍTULO I. LA NACIÓN MESTIZA: UN DISPOSITIVO ILUSORIO DE IGUALDAD CIMENTADO EN LA COLONIALIDAD

En el presente capítulo desarrollaré algunas reflexiones acerca de los tres ejes estructurales de la nación brasileña, presentados en la introducción, como son la colonialidad, el mestizaje y las relaciones en torno a la tríada cuerpo-territorio-tierra. Las reflexiones sobre la nación, que a continuación presentaré, no pretenden abarcar los complejos debates que se están dando desde campos de estudio como la historia o la sociología y a partir de conceptualizaciones que la asumen como un todo. Se trata más bien de consideraciones en torno a una encrucijada estructural, que fue surgiendo durante el proceso de investigación y que aquí elaboro a modo de hipótesis, en relación con las problemáticas plasmadas en los dos procesos creativos de *TERRANE* de Ana Lira y *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás.

En los primeros planteamientos concebí la nación como una de las categorías para los análisis de esta investigación. Sin embargo, durante el proceso, ésta fue adquiriendo una dimensión mayor tras comprender que se trata de un constructo político, simbólico, cultural y territorial en el que se articulan las relaciones cambiantes, contingentes y constitutivas del cosmos de cada proceso creativo. Así, decidí dedicarle un capítulo distinguido a esta categoría para intentar exponer la complejidad de la trama contextual, conformada por relaciones en torno al poder, la cultura y la identidad (concebida como prácticas y alejada de perspectivas esencialistas), en la que los procesos creativos se despliegan en una relación mutua de co-constitución. En este sentido, he tomado como referencia la noción de coyuntura, planteada por Stuart Hall desde los estudios culturales, para pensar de qué maneras la formación social de esos tres ejes estructurantes de la nación (al ser éstos la conjunción coyuntural en la que se desarrollan las poéticas de *TERRANE* y *Vivências do Balé*) afectan y han sido afectados por el devenir de los procesos creativos:

> Pensar en una coyuntura implica entender una formación social no como una formación espacial y temporal predefinida, sino como la acumulación y articulación de múltiples contradicciones. Una conjunción es posible ahí donde múltiples disputas y contradicciones confluyen, establecen relaciones

> unas con las otras y redefinen el contexto como una lucha de más amplio alcance. (…) Una coyuntura es, en síntesis, una articulación de diferentes disputas y proyectos que se superponen, refuerzan y compiten en diferentes temporalidades: puede que algunos hayan emergido siglos atrás y otros, en la última década. Esto crea múltiples puntos de compromiso, lucha y resistencia. (Grossberg, 2017, p.33)

Se trata, por tanto, de discernir las relaciones que se dan entre las operaciones de poder de la colonialidad, la ideología de la democracia racial, la conformación territorial y la desarticulación comunitaria, para así comprender de qué maneras esas formaciones políticas han producido los cuerpos de las mujeres y comunidades en las que se inscriben los procesos creativos. Y, asimismo, pensar cómo las estrategias de lucha y *rexistencia*[42] *f*eminista, antirracista y anticolonial, desplegadas en un marco de creación artística que, a su vez, por la naturaleza de las mismas prácticas lo excede, han contribuido a producir transformaciones en la vida de sus territorios. La noción de coyuntura de Hall no apela a una situación específica, en cambio, a un proceso desplegado en una concepción pluri-espacialtemporal en la que lo viejo convive con lo nuevo. De este modo, el relato que desarrollaré no se orienta según una concepción lineal del tiempo histórico de la nación brasileña. Lo que busco, más bien, es elaborar una narrativa que considere "la complejidad de las relaciones que se tejen entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente" (Grossberg, 2017, p. 34), con el propósito de entender de qué modos las mujeres de *TERRANE* y *Vivências do Balé* interpelan las operaciones de poder de esa trama viva y cambiante de relaciones, a partir de la creación de proyectos que buscan generar horizontes de sentido *otros* y desde los que afirmar la centralidad de la vida. Dichos proyectos los conciben, a través de políticas feministas descoloniales (en clave interseccional), que conjugan prácticas artísticas, organización colectiva, políticas de cuidado y espiritualidad.

La constitución de la nación brasileña es resultado de un largo proceso histórico colonial de gran complejidad, cuya principal orientación ha consistido en la manutención de todos los privilegios de la élite política y económica, fortalecida

[42] La noción de rexistencia surge de la fusión entre existencia y resistencia y expresa la inseparabilidad de ambas acciones. No tiene un único origen; se inscribe en diversas genealogías como los feminismos negros, movimientos de mujeres indígenas, de defensa del territorio, entre otros.

durante el proceso de independencia (1821-1824).[43] Además, este grupo selecto ya era beneficiario de participar en la administración colonial. Tomaré la noción de articulación de Stuart Hall para pensar las marcas que la manutención de esos privilegios imprime en los cuerpos y vidas de las mujeres de las comunidades de *TERRANE* y *Vivências do Balé*. Por consiguiente, Hall entiende por articulación que:

> Cada parte está conectada a la otra, pero a través de una conexión específica que puede romperse. Una articulación es entonces la forma de conexión que *puede* crear una unidad de dos elementos diferentes, bajo determinadas condiciones. Es un enlace que no necesariamente es determinado, absoluto y esencial por todo el tiempo. (…) La así llamada "unidad" de un discurso es realmente la articulación de elementos distintos, diferentes que pueden ser rearticulados de diferentes maneras porque no tienen una necesaria "pertenencia". (2010, p. 85)

Desde mi punto de vista, y desde una lectura interseccional, la colonialidad de la nación brasileña se articula en torno al mantenimiento de las estructuras del sistema esclavista (debido a la invención del dispositivo de mestizaje conocido como el mito de la democracia racial), la ruptura radical con cualquier lógica comunitaria (en conjunción con el despojo del territorio-tierra y la demarcación territorial) y la precarización socio-espacial de los sujetos racializados, feminizados y empobrecidos. De ahí que las conexiones profundas entre estos elementos hayan dificultado la organización del capítulo; por tal motivo, tuve que dividirlos en distintos apartados conforme a los tres ejes coyunturales que planteé previamente. Lo cierto es que dichos elementos son parte de la unidad de análisis y espero entretejerlos al expresar sus conexiones. Amerita subrayar que, en cada proceso creativo, tales elementos se materializan de distintas formas y no siempre protagonizan el relato de forma equitativa. Los análisis presentan una propuesta de articulación concreta que no es ni definitiva ni definitoria de las poéticas y sus contextos, pues desde una concepción de realidad relacional, cambiante y contingente (Grossberg, 2019), entiendo que mi contribución es sin garantías. Lo que presento a continuación, se trata de una lectura subjetiva, rigurosa y apasionada del sentir de este proceso de investigación, en relación con la formación de la nación brasileña y a la coyuntura en la que se despliegan las creaciones poéticas de *TERRANE* y *Vivências do Balé*.

[43] La fecha de celebración de la independencia es el 7 de septiembre de 1822.

1.1 La colonialidad de la nación o de cómo generar un proyecto continuista de la empresa colonial al servicio de las elites mestizas

A partir de una crítica a la racionalidad moderna eurocentrada y al analizar la constitución y el desarrollo histórico de las Américas, en correspondencia con la formación del capitalismo mundial, colonial y moderno, el sociólogo peruano Anibal Quijano conceptualizó la *colonialidad del poder* para nombrar un patrón mundial de dominación, organizado según el criterio racial, que interactúa en "cada uno de los ámbitos, planos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal" (Quijano, 2000, p. 342). Conforme a la *colonialidad del poder* fueron configuradas diferentes identidades racializadas (negros, indígenas, orientales), así como una geopolítica cultural basada en la supremacía del cogito cartesiano, que situaba al hombre euro-blanco como único poseedor de la razón; y a Europa, como el sujeto espacial/esencial de una supuesta historia universal.

La *colonialidad del poder* proporciona, por tanto, un marco teórico conceptual para discernir el modelo de ordenamiento de la población mundial, cuyos patrones de dominación "mantienen un contínuum histórico impreso tanto en los cuerpos como en los territorios de las poblaciones colonizadas hace más de quinientos años" (Ochoa, 2018, p. 111). Asimismo, presenta diversas herramientas para comprender las complejas relaciones de poder, que produce la organización geopolítica mundial, la cual se basa en las nociones de centro y periferia, y que Quijano denomina como "las áreas dominadas y dependientes del mundo capitalista" (2000, p. 343).[44] Respecto a la formulación de Quijano, María Lugones expone:

[44] No es casual que Quijano desarrollara el análisis de tales marcos teóricos conceptuales durante la década de los noventa, momento álgido del neoliberalismo global, resultado de la articulación política y económica del dúo Reagan-Tatcher y de las instituciones intergubernamentales como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo, entre otras. El impacto de tales políticas a nivel global contribuyó a aumentar las desigualdades socio-económicas, sobre todo en los países con experiencias coloniales. Esto favoreció a los procesos de acumulación de capital en el norte global. Así, este continente se convertiría "en un laboratorio geopolítico de la radical reconfiguración del orden global, pero también en terreno fértil para nuevas expresiones de protesta y resistencia" (Ochoa, 2018, p. 110). Algunos ejemplos del auge de estos acontecimientos fueron: el fortalecimiento de los movimientos negro e indígena en Brasil, tras el reconocimiento de sus derechos de ciudadanía en la Carta Magna de 1988; el despliegue de eventos y debates colocados en la arena política, gracias a la celebración del centenario de la abolición de la esclavitud (13 de mayo de 1888); y la insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México (lugar desde el que realizo esta investigación). Por si fuera poco, el impacto de este último acontecimiento sigue vibrando hasta nuestros días. Las protestas sociales, las

> La colonialidad del poder introduce la clasificación social universal y básica de la población del planeta en términos de la idea de "raza". La invención de la "raza" es un giro profundo, un pivotar el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación. Reconcibe a la humanidad y a las relaciones humanas a través de una ficción, en términos biológicos. Es importante notar que lo que ofrece es una teoría histórica de la clasificación social para reemplazar lo que denomina las "teorías Eurocéntricas de las clases sociales". Su análisis provee un espacio conceptual para la centralidad de la clasificación del mundo en término de razas en el capitalismo global. También genera un espacio conceptual para comprender las disputas históricas sobre el control del trabajo, el sexo, la autoridad colectiva y la intersubjetividad, como luchas que se desenvuelven en procesos de larga duración, en vez de entender a cada uno de los elementos como anteriores a esas relaciones de poder. Los elementos que constituyen el modelo capitalista de poder Eurocentrado y global no están separados el uno del otro y ninguno de ellos pre-existe a los procesos que constituyen el patrón de poder. (2008, pp. 19 y 20)

La *colonialidad del poder* en la formación de la nación brasileña comenzó a estructurarse durante el proceso de independencia, a través de la promulgación de las leyes que pusieron fin a la esclavitud como sistema mercantil capitalista. Durante el periodo colonial, el régimen esclavista fue constituyéndose como un ente "complejo y ambivalente de dominación /opresión /explotación /resistencia /r-existencia que intersecciona múltiples jerarquías que se renuevan a cada momento y contexto espacial" (Araújo de Oliveira, 2020, p. 313).

Así, la *colonialidad del poder* en Brasil se organizó gracias al mantenimiento de las estructuras pautadas durante la esclavitud, a través de la promulgación de una serie de leyes que lejos de poner fin al sistema de cautiverio, lo que hicieron fue aplazar el sueño de libertad de las personas esclavizadas, en aras de intereses económicos, sociales, políticos y territoriales, que continúan vibrantes hasta los días de hoy. Aquella era una libertad soñada a partir de una estructura política que garantizara los derechos básicos de ciudadanía, que serían el acceso a la morada, la inserción en el ámbito laboral, el sistema de salud, de educación, la libertad

---

expresiones de resistencia y la lucha política movilizaron una producción crítica de pensamiento, en torno al problema colonial, la modernidad y el capitalismo mundial. El llamado "giro descolonial" remite a un cuerpo de producción de conocimiento crítico generado por el Grupo Colonialidad/Modernidad, el cual se conformó por investigadores e investigadoras latinoamericanos/as, que principalmente actuaban desde el contexto académico estadounidense, como Enrique Dussel, Anibal Quijano, Walter Mignolo, Arturo Escobar, Zulma Palermo, Ramón Grosfoguel, María Lugones, Catherine Walsh, entre otros (Ochoa, 2018, p. 111).

religiosa y la libre circulación. La esclavitud, por tanto, definió muchas de las instituciones que se constituyeron durante el Brasil Imperial (1822-1889), la época post-independencia y, finalmente, conforme a las artimañas de poder llevadas a cabo a lo largo de los complejos procesos políticos de abolición en la segunda mitad del siglo XIX. Según la socióloga Angela Alonso (2018), fueron dos las características que marcaron los procesos políticos de abolición de la esclavitud en Brasil:

> Por un lado, el movimiento abolicionista, contramovimiento esclavista y gobiernos usaron el repertorio de experiencias internacionales como brújula para lidiar con la esclavitud. Por otro, los abolicionistas escogieron estrategias, retóricas y arenas preferenciales (espacio público, instituciones políticas y acciones clandestinas) en respuesta a la correspondencia de fuerzas en cada coyuntura -disposición de gobiernos para cooptar, tolerar o reprimir, la presencia de alianzas en el sistema político y fuerzas de los esclavistas. (Alonso en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 358)

Lo cierto es que una gran parte de la élite imperial estaba a favor de la permanencia del sistema esclavista. De ahí que los procesos fueran iniciados bajo la presión internacional de países como Inglaterra, el cual ya había formalizado la ley de abolición del tráfico atlántico desde 1850. No obstante, los debates no comenzarían hasta finales de la década de los sesenta, lo que produjo una gran crisis política en el país, pues dividió a la sociedad entre los defensores de la esclavitud y los movimientos pro-abolición (Alonso, 2018). El escenario aparentemente se presentaba contradictorio por el hecho de que convivían políticas a favor del cautiverio con ideas progresistas influenciadas por los movimientos de liberación procedentes de Europa. Sin embargo, según Julio César Costa Manoel (2020), los procesos de abolición no fueron capaces de quebrar las estructuras que garantizaban los beneficios de la élite, obtenidos por la propiedad de tierras y personas esclavizadas, lo que posibilitó la continuidad de sus privilegios y el mantenimiento de las desigualdades estructurales heredadas de la colonia. El intento de incorporar ideas europeas en la formación de esa nueva sociedad del Brasil Imperial, sin considerar las características propias del contexto, permitió mantener los intereses de las elites bajo la ilusión de dar cierta continuidad a sus

lazos con Portugal. Según varixs investigadorxs,[45] la estrategia principal, que aseguró la trama de relaciones constitutivas de la *colonialidad del poder,* fue justamente diseñar una serie de medidas legislativas expandidas en el tiempo, que aparentemente desmantelarían el sistema esclavista, mientras que mantendrían la estructura viva el máximo tiempo posible:

> Una facción del Partido Liberal demandó la abolición gradual en conferencias y periódicos, apuntando, así, a la posibilidad de uso del espacio público para presionar el sistema político. (…) En ese contexto de cambio y crisis surgió el primer ciclo de movilización abolicionista. Entre 1868 y 1871, disidentes de la élite imperial y apadrinados crearon veinticinco asociaciones antiesclavistas en once provincias. (…) Crearon estilos de activismo: acciones judiciales de libertad, lobby junto a autoridades, panfletos y periódicos, alianza con abolicionistas extranjeros y conferencias político-artísticas de propaganda. (Alonso en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 359)[46]

El resultado de esas medidas graduales fue la primera promulgación de la Ley del Vientre Libre (*Lei do Ventre Livre*), del 27 de mayo de 1871, que, una vez entrada en vigor, garantizaría la condición de libertad a los recién-nacidos de mujeres esclavizadas, pero bajo la tutela del señor esclavista hasta la edad de 21 años. Por tanto, "el resultado práctico de esta ley no atendió a los intereses abolicionistas y mantuvo intacto el terror y la estructura socio-espacial de Brasil, con la economía agroexportadora y la sociedad desigual y esclavista" (Costa Manoel, 2020, p. 28). En ese contexto de regulaciones que promovían una producción de muerte más que de liberación, la crisis y el caos político aumentó, debido, en parte, a la organización militante contra la esclavitud, expandida a lo largo y ancho del país, y articulada con los movimientos abolicionistas internacionales, por lo que se vislumbró con miedo la posibilidad de una revuelta de esclavizados.

La Ley de los Sexagenarios (*Lei dos Sexagenários*), también denominada Ley No. 3270, del 28 de septiembre de 1885, sería el segundo intento (fallido) para el desmantelamiento de las estructuras racistas del Imperio de Brasil. Dicha ley garantizaba la libertad a lxs esclavizadxs de 60 o más años de edad. Cabe destacar

[45] Ver los extensos debates planteados fundamentalmente desde los campos de estudio de la historia y la sociología en: Schwarcz y Flávio Gomes (2018).

[46] Algunos líderes pioneros fueron el empresario André Rebouças, el abogado Luís Gama, el pedagogo Abílio César Borges, figuras que, por cierto, dan nombre a las calles principales de las ciudades del país.

que la esperanza de vida del ciudadano libre no era superior a los 65 años y, en el caso del esclavizado, no alcanzaba más de 30, debido a las condiciones de trabajo forzado, la insalubridad y la mala alimentación; fueron pocos los casos de personas esclavizadas que alcanzaron esa edad. De cualquier modo, por haberles otorgado la libertad, la ley los obligaba a indemnizar a sus ex-señores, y esta condición les exegía alrededor de tres años más de trabajos forzados para asumir el coste del pago. Además, la Ley de los Sexagenarios prohibió la libre circulación de los nuevos libertos por todo el territorio, por lo que tenían que permanecer confinados durante cinco años en el municipio en el que fueron liberados. (Costa Manoel, 2020). Este complicado marco legal desvela la perversidad del proceso de abolición del sistema esclavista del Imperio de Brasil, lo que impidió la inserción de las personas negras en la sociedad como ciudadanxs libres. De esta forma, se configuró el proceso de ordenación racial (la *colonialidad del poder*) de lo que sería la futura nación brasileña:

> A finales de 1887, la prensa abolicionista hizo entonces un llamado a las armas. En ese momento se inicia la última fase del proceso político, pues ya no había más movilizaciones sino adhesiones en cascada. Los sectores de la élite social, judicial, de la Iglesia, los grandes medios de comunicación y el Partido Liberal, temerosos de una guerra civil como la norte-americana, defendieron el fin de la esclavitud a corto plazo. Los hacenderos negociaron la transición con los esclavos para estancar las fugas. (…) El actor decisivo fue el ejército, que, gracias a la negación de cazar fugitivos, inviabilizó la represión estatal. El camino hacia 1888 siguió siendo tenso. (Alonso en Schwarcz y Gomes, 2018, pp. 363 y 364)

Finalmente, la promulgación de la Ley Áurea (*Lei Aurea*) del 13 de mayo de 1888 consiguió abolir definitivamente la esclavitud. Ésta fue considerada una ley imperial, dado que su instauración se materializó gracias a un decreto de la princesa Isabel, hija del emperador Dom Pedro II de Brasil, el cual hizo que ésta fuera considerada durante mucho tiempo la promotora de la abolición del sistema esclavista brasileño. Sin embargo, la militancia antirracista, articulada un siglo después, problematizó ese título, pues reclamaban el protagonismo de los movimientos de resistencia de los esclavizados y las comunidades quilombolas, en

las narrativas del proceso de abolición de la esclavitud.[47] Existe un acuerdo común en considerar que esta ley fue una solución de compromiso, puesto que "la lucha por la libertad no fue concluida en 1888; falta todavía la construcción de igualdad" (Albuquerque en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 333). La promulgación de la Ley Aurea puso fin a una institución de más de tres siglos, que marcó profundamente los modos de vivir, pensar, existir, sentir, hacer (patrones de comportamiento: mando y obediencia) de lo que sería supuestamente una sociedad más libre y justa.

No obstante, el Brasil pre-república falló en proporcionar estructuras necesarias para generar condiciones de vida digna a los nuevos grupos de personas libertas. Esta violencia física y simbólica sufrida durante los tiempos de la sociedad plantocrática[48] provocó que una enorme masa de personas negras liberadas invadiera las calles de las ciudades en condiciones miserables. Así, el gobierno de la República (1889-1930) creó una política de migración europea, por la cual llegaron 3.99 millones de personas oriundas de ese continente en un periodo de treinta años. Esta cifra es equivalente a la de lxs africanxs llevados de manera forzada a Brasil durante el periodo colonial (Silva Bento, 2002).

Ahora bien, un siglo más tarde, las políticas de exterminio pueden ser leídas conforme a las especificidades reveleadas por la lente del sistema sexo/género en relación con la clase social y la edad. La violencia estatal se imprime en los cuerpos de los varones jóvenes racializados y habitantes de las favelas, quienes son amenazados por la Unidad de Policía Pacificadora (UPP) y el narcotráfico, mientras que las mujeres racializadas sufren violencia sexual y criminalización del aborto.[49]

---

[47] Algunos ejemplos son la rebelión de los Malês (las revueltas de los esclavos en Salvador de Bahía, 1835), las comunidades de los Canudos, Pau Colher, el Quilombo dos Palmarés, entre otros acontemicimientos.

[48] La sociedad plantocrática es aquella organizada según el régimen de explotación laboral de las plantaciones basado en el trabajo esclavo de las personas africanas y afrodescendientes.

[49] El gobierno de São Paulo ha publicado algunos datos registrados sobre violencia a nivel federal. Entre 2011-2018 hubo 145 mil casos de violencia física, sexual, psicológica y de otros tipos. El 68% de esa cifra es violencia contra las mujeres (22.432 casos de violencia sexual y 37.414 de violencia psicológica). 7 de cada 10 víctimas son infantes y jóvenes (hasta 19 años). Las violaciones sexuales colectivas han sido de 3.837 casos. El *Instituto de Pesquisa Econômica* (IPEA), el *Fórum Brasileiro de Segurança Pública* (FBSP) y el Ministerio de Salud ,a través del proyecto *Atlas da Violência*, han publicado la siguiente información registrada en el 2017: de las 4.936 mujeres asesinadas ese año, el 66% eran negras, por lo que hubo un aumento de violencia contra las mujeres negras en la última década, a pesar de la existencia de la Ley No. 11.340 *Maria da Penha*, 2006 (con la cual se redujo

Las UPPs fueron creadas durante el gobierno de Luiz Ignácio Lula da Silva (2003-2010) para "tener una policía cercana al pueblo". A pesar de ello, éstas acumulan múltiples denuncias de violación de los derechos humanos y corrupción hasta hoy. El fuera de foco de la postal de Río de Janeiro funciona bajo un régimen de miedo constante, organizado por dos instituciones en guerra: las UPPs y los comandos del narcotráfico. Las conexiones entre dicho régimen y las políticas del sistema plantocrático son nítidas y desvelan las marcas impresas en los cuerpos y vidas de las comunidades *afaveladas* o periféricas. Esta organización racial-espacial (la manutención de sus relaciones de poder: la colonialidad) es resultado de la perversión del proceso de abolición de la esclavitud y de las políticas de muerte de los tres siglos del periodo colonial:

> Lo que caracteriza, sin embargo, a la plantación no son las formas segmentarias de la sumisión, la desconfianza, las intrigas, rivalidades y recelos; el juego movedizo de favores, las tácticas ambivalentes hechas de complicidades, arreglos de toda índole conductas de diferenciación caracterizadas por la reversibilidad de los roles. Es también el hecho de que el lazo social de explotación no está dado de una vez y para siempre. Al contrario, es cuestionado todo el tiempo y debe ser producido y reproducido sin cesar a través de una violencia de tipo molecular que sutura y satura la relación servil. (…) La plantación se transforma gradualmente en una institución económica, disciplinaria y penal. En consecuencia, los negros y sus descendientes pueden de ahora en adelante ser comprados por siempre y para siempre. (Mbembe, 2014, pp. 41 y 42)

Anteriormente, señalaba que la violencia impresa en los cuerpos de las comunidades afavaledas tiene especificidades distintas según la organización sexo-genérica del patriarcado colonial contemporáneo, que viene formándose desde el régimen esclavista. La historiadora Maria Helena Pereira Toledo Machado llama la atención acerca de "la centralidad de la mujer esclava, como trabajadora y reproductora, en la constitución del sistema esclavista atlántico" (2018, p. 335), al subrayar que efectivamente los varones y las mujeres esclavizadxs sufrieron niveles distintos de opresión. Mientras que ellos realizaban los trabajos forzados en la plantación, las mujeres lo hacían tanto en el campo como en el espacio doméstico, y, a su vez, tenían que enfrentar la violencia sexual de los señores; de ahí la

---

un 10% de la violencia contra las mujeres blancas y/o mestizas) y de la Ley No. 13.104 del Feminicidio, 2015.

importancia del análisis que hizo María Lugones a partir de lo que llamó el *sistema moderno-colonial de género*.

Éste sirve para comprender que, si bien la raza es producto de una ficción que tuvo como propósito justificar un sistema de clasificación y organización mundial, la dicotomía de la categoría género (basada en el dimorfismo sexual) produjo, asimismo, un sistema de ordenación de cuerpos y sexualidades, cuyos procesos de dominación son indistinguibles de la racialización de las sujetos colonizadas. Se trata, por tanto, de observar que "la lógica de los ejes estructurales muestra al género como constituido por y constituyendo a la colonialidad del poder" (Lugones, 2008, p. 21). Es decir, tanto género como raza" son categorías producidas por la norma colonial y accionadas según una "lógica de construcción mutua" (Lugones, 2008, p. 34). Además, la autora señala que:

> Uso el término colonialidad siguiendo el análisis de Anibal Quijano del sistema de poder del mundo capitalista en términos de la "colonialidad del poder" y de la modernidad, dos ejes inseparables en el funcionamiento de este sistema de poder. El análisis de Quijano nos permite una comprensión histórica de la inseparabilidad de la racialización y de la explotación capitalista como constitutivas del sistema capitalista de poder que se ancló en la colonización de las Américas. Al pensar la colonialidad del género, yo complejizo su comprensión del sistema global capitalista de poder, pero también critico su propia comprensión del género como sólo visto en términos de acceso sexual a las mujeres. Al usar el término colonialidad mi intención es nombrar no sólo una clasificación de pueblos en términos de la colonialidad del poder y del género, sino también el proceso de reducción activa de las personas, la deshumanización que los hace aptos para la clasificación, el proceso de subjetificación. (Lugones, 2011, p. 108)

Este modelo de organización de cuerpos y sexualidades en Brasil se implementó a través del régimen plantocrático, el cual consideró el cuerpo de la mujer esclavizada como un objeto de reproducción, que debía ser estimulado para el mantenimiento del capital social del señor. Esta lógica fue la base estructural del sistema normativo esclavista, determinando violentamente la vida reproductiva de las mujeres africanas o afrodescendientes:

> El más importante principio legitimador de la esclavitud en las diferentes sociedades esclavistas atlánticas fue el de *partus sequitur ventrem*, significando que el/la hijo/a sigue la condición jurídica de la madre. Esa antigua ley romana fue presentada como un principio inmemorial indiscutible, lo que históricamente no se sostiene. En particular en el mundo ibérico, la ley romana fue integralmente adoptada desde la implantación de la esclavitud. En las colonias inglesas, sin embargo, tal principio tomó más

> tiempo en ser firmado, representando un ejemplo interesante para entender cómo se consolidó una ley que, además de no tener nada de natural, sirvió para imponer como inescapable la condición del/ de la esclavo/a africano/a y sus descendientes. (Pereira Toledo Machado en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 336)

La violencia sexual fue otra piedra angular del régimen de plantación. El modo de interpretación del estupro sistémico contra el cuerpo de las mujeres esclavizadas, que se produjo posteriormente desde el dispositivo del mestizaje, expresa las conexiones perversas entre la ideología de la democracia racial y el *sistema moderno-colonial de género*. En *Casa-Grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre romantizaba "la sexualidad ejercida por los señores en la intimidad de la alcoba esclavista" (Schwarcz y Gomes, 2018, p. 32), al asumir como verdad la interpretación del abolicionismo inglés acerca del comportamiento de las esclavizadas, el cual las consideró o bien mujeres pasivas o portadoras de una supuesta sensualidad exagerada (Pereira Toledo Machado, 2018). Estereotipos, por otro lado, que continúan produciendo una realidad en los cuerpos de las mujeres negras y racializadas.[50] En esta obra clásica nacional, Freyre presentó lo que denominó el equilibrio de antagonismos como uno de los elementos esenciales del mestizaje, expresado en las formas de ser en relación del pueblo brasileño: "la tendencia cultural a convertir el conflicto en consenso" (Pallares-Burke, 2006, p. 838).

Según el autor, el cruce de razas conllevaría un encuentro de fuerzas antagónicas, que se armonizarían a partir del *shock* producido por el enfrentamiento. Es decir, "lo que el sistema económico dividía entre amos y esclavos, el entrecruzamiento de razas lo unía, lo suavizaba o lubricaba" (Pallares-Burke, 2006, p. 842). El estupro, como acto estructurante del sistema plantocrático, fue interpretado, posteriormente, desde este equilibrio de antagonismos, supuestamente propio de una identidad brasileña (esencialista, por la mixtura racial). Esto conllevó a que se perpetuara la violencia sexual contra las mujeres

[50] Este tema será desarrollado en los capítulos 3 y 5, dedicado al estado del arte y al análisis del proceso creativo de *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás.

racializadas (la *colonialidad del género*) en el proceso de formación de una nación que todavía hoy presenta altas tasas de feminicidio.[51]

Distintas investigadoras[52] afirman que la figura de la mujer esclavizada se convirtió en el símbolo principal de la campaña abolicionista. Los argumentos apelaban a la figura de la madre como representante de las injusticias de tal institución, puesto que la separación brutal de sus hijxs era vista como inmoral. No obstante, es interesante observar que, durante el proceso de constitución de la nueva República, se dio el surgimiento de una subjetividad femenina: la figura de una mujer blanca como un ser moral ejemplar, esposa devota, madre republicana, civilizadora y responsable de la construcción de los valores de la nación moderna emergente. Este tipo de feminidad no dejó de ser una importación del modelo europeo surgido durante el siglo XIX,[53] que se ajustó adecuadamente a los intereses de la élite del país. Heloisa Buarque de Hollanda (1994) afirma que, a pesar del énfasis en la importancia de la figura de la mujer como educadora de la nueva República, ésta quedó relegada apenas a un espacio de actuación doméstico. Las imágenes de ambas mujeres (la esposa blanca republicana y la madre negra esclavizada) fueron producidas en el marco de la puesta en valor del sujeto femenino como madre y esposa "reina del hogar".

La figura icónica de la esclavitud doméstica, muy problematizada por los movimientos antirracistas contemporáneos, es la *Mãe Preta* (madre negra) o *Ama de Leite* (nodriza). Este personaje femenino fue estratégico en la militancia intelectual negra de comienzos del siglo XX, puesto que se presentó como símbolo de la "fraternidad interracial" (Alberto, 2012), en un periodo en el que se estaban cimentando los discursos de la afectividad del mito de la democracia racial de la identidad nacional brasileña. La *Mãe Preta* sería una de las pocas imágenes positivas de las mujeres negras, que formó parte del imaginario de la familia brasileña republicana a principios de siglo. En el Brasil colonial, entre las distintas

[51] Según la información obtenida por el Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe, en el Brasil de 2020, por cada 100.000 mujeres, 1.738 fueron asesinadas por su condición sexo-genérica. Ver: https://oig.cepal.org/pt/indicadores/feminicidio-ou-femicidio
[52] Ver nota 45.
[53] Para una reflexión sobre la producción de esa feminidad desde el contexto de la nación francesa, ver: Dorlin, 2020.

tareas forzadas de la *Mãe Preta,* existía la de amamantar a los hijos ajenos, enseñar las primeras palabras y *contar historias para adormecer a los futuros señores blancos de la nación*.[54]

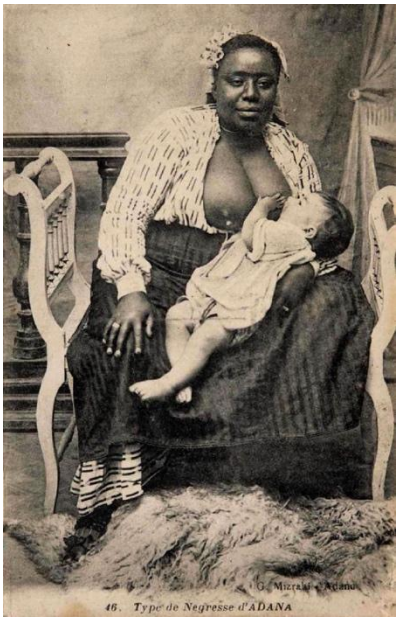


Figura 7. Imagen de la postal de una nodriza
Fuente: https://genealogiasemsegredos.weebly.com/blog/as-amas-de-leite

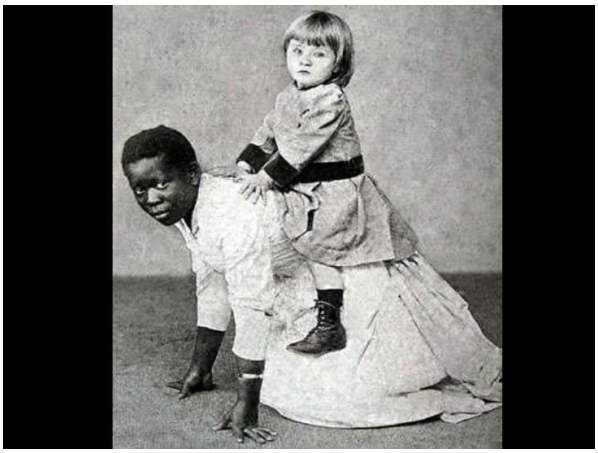


Figura 8. Institutriz jugando con un infante. Fotografía de Jorge Henrique Papf,c. 1899, CGE.

[54] Me doy la licencia de establecer este juego de palabras a partir de lo que la escritora Conceição Evaristo afirma, a propósito de su categoría *escrevivência*: "nuestra escrevivência no es para adormecer a los de la Casa Grande y sí para despertarlos de sus sueños injustos" (Evaristo citada en Rosa Nunes, 2020, p. 11). Ver: Lima Duarte y Rosado Nunes, 2020.

Fuente: Lilia M. Schwarcz e Flávio Gomes (orgs). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

Durante el largo periodo de convivencia entre las familias esclavistas y las nodrizas, se entretejieron vínculos de gran complejidad en espacios domésticos de intimidad, marcados por tensiones, afectos y múltiples violencias inherentes al régimen de la esclavitud. Una de las experiencias más traumáticas era la desaparición (robo) de los bebés de las propias mujeres esclavizadas, cuyo propósito no era otro que proporcionar el máximo sustento y atención a los hijxs blancos de los señores esclavistas (Féres da Silva Telles, 2018):

> En las décadas de 1870 y 1880, los documentos producidos por la Santa Casa de Misericordia indicaron que uno de los efectos de la Ley del Vientre Libre, que determinaba la libertad de las hijas y los hijos de las esclavas, fue el aumento del abandono de los bebés negros en la rueda de los expuestos[55]. Al limitar el derecho de esclavización sobre la prole de las cautivas, la ley causó el desinterés de los señores en el gasto de atención a los bebés, de igual modo que las madres podrían ser alquiladas como nodrizas y por un valor más elevado. (Féres da Silva Telles en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 103)

Sin embargo, con la emergencia de los discursos higienistas de finales del siglo XIX, las prácticas se transformaron radicalmente, así como la imagen romantizada de la nodriza esclavizada. A partir de entonces, la mujer de origen africano se convertiría en la portadora de enfermedades y cualquier tipo de mal, pues representaba un gran peligro para los hijos de las familias de la Casa Grande y ponía en riesgo el futuro de la nación. Por consiguiente, sería un deber sagrado de la madre biológica amamantar a sus propias crías, a partir de patrones europeos de tintes civilizatorios (Féres da Silva Telles, 2018).

La comprensión de la figura de la *Mãe Preta* también sufrió transformaciones en el ámbito de la militancia antirracista durante el siglo XX. En la década de los setenta (en plena dictadura cívico-militar) y con el surgimiento del Movimiento Negro Unificado (MNU), el significado de ésta cambió radicalmente, por lo que se convirtió en el símbolo clave del mito dañino de la democracia racial (Alberto, 2012).

> Pero tenemos que ubicar este momento, también, en su debido contexto histórico: el rechazo de la democracia racial como un mito por parte de los

[55] La rueda de los expuestos (roda dos expostos) se trataba de un mecanismo de abandono de los recién-nacidos a cargo de instituciones dedicadas a la caridad.

> pensadores negros llegó en un momento en el que la dictadura militar buscaba usar las ideas de la armonía racial para sus propios proyectos políticos y culturales. Por un lado, los gobiernos militares se embanderaban con el mestizaje y la supuesta ausencia de racismo, haciendo de la democracia racial y de la africanidad brasileña ingredientes claves en la imagen brasileña proyectada al exterior; pero dentro de Brasil, usaban el discurso del mestizaje y de la armonía racial para bloquear cualquier esfuerzo por una organización negra autónoma y para silenciar cualquier denuncia de racismo. (Alberto, 2012, p. 133)

No obstante, escritoras como Conceição Evaristo han retomado la figura de la *Mãe Preta* y han resignificado afectivamente su imagen —tan polemizada por el activismo negro actual—, al considerarla una referencia ancestral en sus procesos de creación literaria. Para Evaristo, la *Mãe Preta* actúa como "la fuerza motriz para concebir, pensar, hablar, desear y ampliar la semántica del término" *escrevivência*[56] (Evaristo en Lima Duarte; Rosada Nunes, 2020, p. 30), puesto que es parte de la memoria y la historia de las mujeres negras afrodescendientes.

Las controversias que se dan en torno a este personaje son determinantes para comprender la complejidad de las operaciones del poder de la *colonialidad del género* y el mito de la democracia racial. El espíritu de estas polémicas queda recogido en las palabras de la escritora venezolana Indira Carpio Olivo:

> A la abuela de su abuela la obligaron a venir.
> Estando, la obligaron a rezar santos pálidos, a pronunciar su palabra, a taparse las tetas airadas, a criar a hijos ajenos y a que su leche alimentase al blanco que mañana violaría a su hija, al que ahorcaría a su hijo. Pudo dejar morir de hambre a sus futuros opresores, después de todo a ella no tardarían en colgarla. (2017, p. 34)

Las complicidades entre el *sistema moderno-colonial de género* y la ideología de la democracia racial conforman las diferentes matrices de opresión estructurantes de la Casa Grande, que, en los cuerpos y vidas de las mujeres racializadas, empobrecidas y periféricas, imprimen marcas específicas presentes hasta nuestros días. De este modo, en los próximos capítulos desarrollaré de qué

[56] El concepto *escrevivência*, creado por la autora durante su investigación de maestría en la década de los noventa, parte de complejizar la posicionalidad enunciativa de la sujeto-investigadora, para elaborar narrativas basadas en las experiencias de vida del grupo social al que dicho sujeto pertenece, así como en una memoria colectiva ancestral, enraizada en la herida todavía sangrante de los tiempos de la esclavitud. Este concepto afectivo trae consigo una metodología de escritura e investigación, así como una epistemología en sí misma conectada con las memorias ancestrales del Atlántico Negro. Ver: Lima Duarte y Rosado Nunes, 2020.

maneras las comunidades de los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé* reaccionan a estas opresiones por medio de la creación de proyectos emancipatorios capaces de generar autonomía y fortalecimiento a las redes de la vida de las mujeres y sus territorios.

1.2. El mito fundacional de la Casa Grande: la falacia de una democracia racial

El segundo eje estructural de la coyuntura analizada en esta investigación es el mestizaje. El mito fundacional de la democracia racial es un dispositivo ilusorio de igualdad diseñado para generar una cierta opacidad en las relaciones continuistas del poder colonial y cuyo fin no es otro que la manutención de los privilegios económicos y políticos de las élites del país. En Brasil, la formulación de este mito produjo una narrativa de la nación moderna a partir de retóricas de reconciliación que se basan en el mestizaje y orientadas a la proyección de un futuro blanco o blanqueado. Gilberto Freyre presenta, en *Casa-Grande & Senzala* (1933), el mestizaje como una práctica ampliamente extendida, capaz de corregir la distancia social entre la Casa Grande y la *senzala*. Su concepción arquitectónica (ver Figura 9) es la expresión de la organización económica, social y política del sistema patriarcal-colonial brasileño. La *senzala* es el término utilizado para denominar el espacio donde vivían los esclavos. Este cosmos rural se constituía a partir de varias estructuras: "1. Producción (mono-cultura latifundista); 2. Trabajo (la esclavitud); 3. Transporte (carro de bueyes, carruaje de caballo (*buanguê*), redes); 4. Religión (catolicismo: el capellán supeditado a la figura del *pater famílias*, el culto a los muertos); 5. Vida sexual y de familia (patriarcado polígamo); 6. Higiene del cuerpo y de la casa (baño de asiento, baño de río); 7. Política (compadrazgo)" (Freyre, 2003, p. 36). A mi entender, existe una simbiosis entre la concepción espacial de la Casa Grande-Senzala y la organización espacial-terriorial-regional de la nación moderna brasileña.

Como expongo en el análisis de los procesos creativos, esta simbiosis se trata de un ordenamiento que racializa (segregando) los espacios de pertenencia de las comunidades afrobrasileñas y nordestinas/*sertanejas*: las favelas, los quilombos, la región Nordeste, el semiárido, etc. De ahí que, a lo largo de esta investigación, Casa Grande opere como metáfora de la nación, de las élites brasileñas o refiera también a un espacio arquitectónico. Mientras que las derivas de la nación llevaron a la formación de favelas como territorios urbanos periféricos atravesados por la precarización social y espacial (el exterior constitutivo de la

postal de Río de Janeiro), la potencia de las comunidades que las habitan las convirtió en quilombos (territorios de resistencia cultural, ancestral y de memoria).

Gilberto Freyre positivó el mestizaje, en detrimento de una raza pura, al contraponer los trópicos a Europa y al apagar las diferencias étnico-raciales, en beneficio de una verdadera identidad colectiva brasileña. Este proceso de positivación contribuyó a reforzar las violentas estructuras producidas por la *colonialidad del poder*, que se fueron constituyendo durante el proceso de abolición del sistema esclavista, bajo el fin oculto de mantener el orden racial-sexual-social-espacial de la empresa colonial. A pesar de que Freyre nunca utilizó el significante democracia racial en su obra, la lectura que se forjó históricamente de su concepción de mestizaje dio como resultado la imagen de un Brasil *sem linha de cor*, es decir, una sociedad sin barreras legales que impidieran la ascensión social de las personas racializadas a cargos oficiales o posiciones de riqueza y de prestigio (Freyre, 2010). Así fue cómo las élites criollas brasileñas construyeron sofisticadamente el mito según el cual en Brasil no existe opresión, ni discriminación por cuestiones de raza.[57]

La democracia racial, en complicidad con el *sistema moderno-colonial de género* y la blanquitud, negó discursivamente el racismo, mientras silenciaba, invisibilizaba e, incluso, exterminaba cualquier producción de subjetividades, cuerpos, epistemologías, territorios y formas de relacionalidad afrodescendientes e indígenas. En este sentido, concibo la blanquitud como un modelo de dominación que alcanza las dimensiones de lo mental, corporal, social, político, económico, religioso, territorial, administrativo y jurídico. En otras palabras, lo que la investigadora Damiana Bregalda y esta autora denominamos el Mundo del Uno.[58] Este término funge como un modo de designar al sistema-mundo moderno colonial, pues, a su vez, destaca especialmente su carácter monolítico: una raza, un sistema

[57] Frente a países como Sudáfrica o Estados Unidos cuyas prácticas segregacionistas -de aniquilación del Otro- fueron ejes centrales de las políticas de estado.

[58] En los procesos colectivos de producción académica y poética, ambas desarrollamos la noción de Mundo del Uno, inspiradas por los trabajos intelectuales y políticos de Geni Núñez de la aldea guaraní y Ailton Krenak de la aldea Krenak, en Minas Gerais. Ver: Bregalda y Marugán Ricart, 2022. Después de la escritura del mencionado texto, asistimos a una conferencia de Aura Cumes, quien también utiliza la noción del Mundo del Uno y, aunque no la tomamos como referencia, me parece relevante dejar aquí constancia de ello.

sexo-género, una sexualidad, una clase social, un dios, una religión, una monocultura y una semilla.

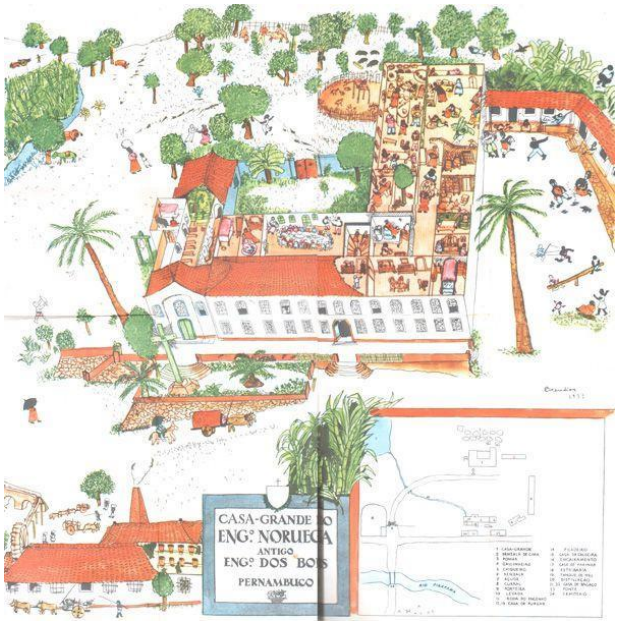


Figura 9. Plano de Casa-Grande & Senzala
Fuente: https://ediciones.unq.edu.ar/prensa/post/guerra-y-paz-una-nueva-lectura-de-casa-grande-y-senzala-de-gilberto-freyre/

En la década de los setenta, Abdias Nascimento[59] definió el mito de la democracia racial como una ideología sostenida por la nación brasileña, que escondía un régimen de producción de aniquilamiento de la existencia de las comunidades afrodescendientes:

> El prejuicio de color, la discriminación racial y la ideología racista permanecieron disfrazados bajo la máscara de la llamada "democracia racial", ideología con tres principales objetivos: 1. Impedir cualquier reivindicación basada en el origen racial de aquellos que son discriminados por ser descendientes del negro africano; 2. Asegurar que todo el resto del mundo jamás tome conciencia del verdadero genocidio que se perpetra contra el pueblo negro del país; 3. Aliviar la conciencia de culpa de la propia sociedad brasileña que ahora, más que nunca, está expuesta a la crítica de las naciones africanas independientes y soberanas, de las cuales el Brasil oficial pretende ganar ventajas económicas. (Nascimento, 2018, p. 34)

[59] Abdias Nascimento es uno de los activistas e intelectuales con mayor proyección internacional de Brasil. Fue político, actor, dramaturgo, escritor, poetay artista. Además, fue uno de los fundadores del Movimiento Negro Unificado (MNU), que se enfoca en la defensa de los derechos de las comunidades afrodescendientes. Anteriormente (1944), fue fundador del Teatro Experimental Negro (TEN).

Coincido con Laura Catelli en afirmar que la conceptualización del mestizaje como un dispositivo, es decir, "como una serie de prácticas y discursos desplegados en el contexto de las relaciones de poder coloniales" (Catelli en Conti, 2017, p. 146), conlleva a problematizar de raíz la definición freyriana de mestizaje. Lo anterior conforme a una mezcla de razas capaz de suavizar las tensiones generadas por el sistema económico esclavista para, más allá de su romantización, comprender las violencias sexuales y raciales inscritas en los mecanismos del discurso de la afectividad de la identidad brasileña:[60]

> A partir de la definición de mestizaje como dispositivo, entonces, me aparto de la definición de "mezcla de razas", definición pasiva, por cierto, que borra las tensiones y la agencia de los sujetos. El mestizaje es un dispositivo en la medida en que inicialmente cumple una función estratégica para la colonización que resonará en múltiples efectos discursivos, vinculados a los numerosos procesos de reconfiguración de las relaciones de poder y saber en el escenario colonial. (Catelli en Conti, 2017, p. 147)

El mito de la democracia racial fue la estrategia que las elites brasileñas hallaron, al sostenerse de una falsa cordialidad identitaria, supuestamente constitutiva de la llamada *brasilidade*, para garantizar la manutención de sus privilegios (la *colonialidad del poder* y *del género*), heredados del periodo colonial. Como sostuve anteriormente, esto fue posible gracias a las estrategias de aplazamiento en la legislación del proceso de abolición del sistema esclavista, cuyos efectos en los cuerpos y vidas de las comunidades tuvieron (tienen) marcas específicas de acuerdo a la condición sexual de los sujetos. Lo cierto es que a partir de la liberación de las personas esclavizadas y su presencia en las calles de las ciudades del país (debido a la ausencia de condiciones sociales de vida digna), las élites mestizas (la blanquitud) concibieron lo negro como un problema, lo que generó políticas segregacionistas (un modelo importado del sistema plantocrático) que delimitaron la libre circulación de cuerpos y la ocupación de espacios (lo que sería en Río de Janeiro el "exterior constitutivo" de la postal de la ciudad; las espaldas del Cristo Redentor). Asimismo, dichas políticas evitarían el

[60] Otras referencias de esa época dedicadas a desarrollar el discurso de la afectividad son las de Sérgio Buarque de Holanda, Mario de Andrade y Oswaldo de Andrade, con su conocido *Manifesto Antropofágico* (1928); en el campo artístico, también fueron relevantes las contribuciones de la artista Tarsila do Amaral, pues invoca estas formas de afectividad nacional en su obra.

cuestionamiento de los privilegios de estas comunidades. Sin duda, esto fue una ilusión de las elites brasileñas, puesto que ejercicios de resistencia, revueltas, quilombos e, incluso, proyectos asociativos, existieron siempre desde la llegada de los primeros navíos y desde el rapto en tierras africanas:

> Los negros desenvolvieron, desde el periodo colonial, una intensa vida asociativa. Incluso siendo esclavizados encontraron diversas maneras de reunirse con sus pares. Algunas formas organizacionales —como las bandas de capoeira y los terreiros de candomblé— fueron perseguidos; otras, como las hermandades religiosas bajo el auspicio de la Iglesia católica y los gremios de ayuda mutua, fueron toleradas por la sociedad en general. Todas tenían como objetivo satisfacer las necesidades sociales, económicas, culturales, religiosas y humanas de un segmento de la población que vivía en condiciones adversas. La abolición de la esclavitud, el 13 de mayo de 1888, no resolvió todas esas necesidades. No obstante, abrió a los negros la posibilidad de organizarse bajo condiciones diferentes de aquellas que se dieron en el régimen de cautiverio, con más margen de libertad. (Domingues en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 113)

La celebración del Centenario de la Abolición (1988) fue un marco idóneo para continuar denunciando la falacia de la democracia racial y sus efectos en las condiciones de vida de las comunidades afrobrasileñas. El Movimiento Negro desplegó múltiples actividades en distintos puntos del país, tales como foros y espacios de debate, conferencias, exposiciones de arte, publicaciones, etc., con el objetivo de discutir cuestiones relativas a la ancestralidad africana, la oralidad, la historia/memoria, la espiritualidad y la religiosidad, la violencia (doméstica e institucional), el alcoholismo, las políticas públicas (de salud, vivienda, educación y transporte), la estética, la corporalidad, la producción artística, la sexualidad y el placer. Todos estos temas todavía son de carácter urgente en los encuentros de las *Vivências do Balé* das Iyabás treinta años más tarde:

> El MNU [Movimiento Negro Unificado] se caracterizó por la contestación del orden vigente y por la denuncia del racismo, colocando en pauta las situaciones de desigualdad y violencia sufridas por la población negra. La entidad rechazó las conmemoraciones del Trece de Mayo, llamando la abolición de la esclavitud de “falsa libertad”. En cambio, eligió el Veinte de Noviembre —aparentemente, es la fecha de la muerte de Zumbi, líder de Palmares, que fue apropiado como símbolo de la resistencia a la opresión— como Día Nacional de la Conciencia Negra. El MNU inauguró la fase contemporánea del “movimiento negro”. A pesar de las dificultades de movilización de las cerca de 1300 entidades que existían en todo el país en la década de 1990, ese movimiento logró conquistas importantes desde la Constitución Ciudadana (1988), tales como la regulación del crimen del

> racismo, el reconocimiento de las comunidades quilombolas, las políticas de acción afirmativa (…), provocando más respuestas del Estado en cuestiones de raza que en otros momentos desde 1888. (Domingues en Schwarcz y Gomes, 2018, p. 119)

Los ciclos lunares de militancia antirracista se reforzaron durante la década de los ochenta y, en especial, debido a la organización que trajo la conmemoración del Centenario de la Abolición.[61] Además, ese mismo año (1988), en la ciudad de Valença (Río de Janeiro), se celebró el I Encuentro Nacional de Mujeres Negras (ENMN). En éste participaron 450 mujeres negras de 17 estados del país y con diferentes experiencias organizativas, que enriquecieron enormemente las discusiones en torno a los horizontes de lucha, fortalecimiento y emancipación de las mujeres afrobrasileñas. El objetivo de dicho encuentro fue que "nosotras mujeres negras comencemos a crear nuestras propias referencias dejando de mirar el mundo por la óptica del hombre, tanto el negro cuanto el blanco, o por la de la mujer blanca" (Ribeiro,1995, p. 450). El sujeto político del feminismo negro se ha enfrentado, por un lado, al pensamiento patriarcal del MNU, cuyo proyecto político nunca consideró la variable de género como un tema sustancial para ser discutido; por otro, a la resistencia de las mujeres con privilegio de blanquitud del movimiento feminista hegemónico, quienes no se interesaban por incluir discusiones relativas a los procesos de racialidad y de marginación social de las mujeres negras, cuyos recorridos históricos se remontan al sistema esclavista colonial. Tal y como expuse en la introducción, una de las pioneras en cuestionar la hegemonía del feminismo fue la militante intelectual Lélia Gonzalez, quien trabajó por la descolonización del movimiento, al señalar las relaciones de poder actuantes a través de la jerarquización de saberes impuesta por la blanquitud. Lélia Gonzalez consideraba el privilegio epistémico concomitante al privilegio social del sujeto de enunciación. Además, defendió el "pretuguês" como una suerte de lengua oficial, hablada por los pueblos afrobrasileños. Bajo este argumento, cuestionó los imperativos epistémicos de la colonialidad del saber, los cuales desconsideraron cualquier epistemología y formas de expresión lingüística y cultural de los pueblos no-occidentales:

[61] Algunos de los proyectos más reñevantes son el *Grupo Luiza Mahin* (Río de Janeiro, 1980), el *Coletivo de Mulheres Negras* (São Paulo, 1983) y *Geledés- Instituto da Mulher Negra* (São Paulo, 1988).

> Aquello que llamo de "pretuguês" y que nada más es la marca de la africanización del portugués hablado en Brasil (nunca olvidando que el colonizador llamaba a los esclavos africanos de "pretos" y de criollos, los nacidos en Brasil), es fácilmente constatable sobre todo en el español de la región caribeña. El carácter tonal y rítmico de las lenguas africanas traídas para el Nuevo Mundo, más allá de la ausencia de ciertas consonantes (como la l o la r, por ejemplo), apuntan para un aspecto poco explorado de la influencia negra en la formación histórico-cultural del continente como un todo (y eso sin hablar de los dialectos criollos del Caribe). Similitudes todavía más evidentes son constatables, se nuestra mirada se dirige a las músicas, las danzas, los sistemas de creencias, etc. Innecesario decir cuánto todo eso es encubierto por el velo ideológico del blanqueamiento, es marcado por las clasificaciones eurocéntricas del tipo "cultura popular", "folclore nacional" etc., que minimizan la importancia de la contribución negra. (Gonzalez, 1988, p. 70)

Este amplio contexto histórico de luchas, afectos, enfrentamientos, saberes, *rexistencias quilombolistas* y encrucijadas entre los movimientos antirracistas y los feminismos, se fueron materializando primero en la Constitución Ciudadana de 1988 y posteriormente durante los gobiernos del Partido dos Trabalhadores (PT) (2002-2016). Éstas son la aprobación del Estatuto de Igualdad Racial (2010),[62] la creación de la Secretaría de Igualdad y la implementación de la Ley 10.639 (2003) que exige a las escuelas públicas y privadas incorporar a la currícula la enseñanza de historia y cultura afrobrasileña, y de las comunidades originarias. Dicha ley fue la piedra de toque para el desarrollo de un extenso programa de acción afirmativa en el sistema de enseñanza, que llegó a las universidades con la implementación de las políticas de cuotas y becas para estudiantes racializadxs en situación de pobreza y marginalidad.

Por otra parte, con el propósito de reducir las tasas de violencia doméstica y familiar contra las mujeres, el gobierno petista promulgó la Ley Federal no. 11.340 Maria da Penha sobre Violencia Doméstica y Familiar, en 2006 y, posteriormente, en marzo de 2015, entraría en vigor la Ley no. 13.104 que tipifica el feminicidio, para combatir las altas tasas de asesinatos de mujeres por su condición sexo-genérica. Tales conquistas no se dieron en un proceso de evolución histórica lineal (primero,

[62] Ley No. 12.288, 2010. Esta ley que instituye el Estatuto de Igualdad Racial está destinada a garantizar a la población negra la efectividad de la igualdad de oportunidades, la defensa de los derechos étnicos individuales, colectivos y difusos, y el combate a la discriminación y a las otras formas de intolerancia étnica. Recuperado: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm (Consultado: 04.01.2022)

la constitución de 1988 y segundo, las políticas del gobierno del Partido de los Trabajadores), más bien fueron rupturas, incumplimientos, contradicciones, victorias, ilegalidades, avances, muertes, denuncias, retrocesos, que fueron conformando el complejo contexto social del que son parte los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé*. Amerita entender que, mientras el gobierno de Luiz Ignácio Lula da Silva implementaba las UPP (Unidad Policía Pacificadora) en las comunidades *afaveladas*, aumentando y legitimando la violencia estatal propia del modelo plantocrático colonial y generando un contexto de "estado de excepción" como modelo de vida periférica, a su vez, llevaba a cabo políticas de acción afirmativa como la Ley 10.639. Esto produjo transformaciones destacadas en el marco del sistema de enseñanza brasileño.

Por medio de estos ejes coyunturales, me interesa exponer la enorme complejidad que organiza la trama de poder y resistencia/*rexistencia* de la nación contemporánea brasileña, entretejida por las relaciones de la colonialidad y el dispositivo de la democracia racial. Asimismo, busco reafirmar la necesidad de elaborar lecturas del mestizaje y la colonialidad en clave interseccional, que nos desvelen la manera en que los diferentes sistemas de opresión producen las especificidades de ciertos cuerpos y vidas. En el capítulo 3, expondré los caminos de producción artística y curatorial que se han generado en el presente trabajo (y continúan, puesto que es un proceso), gracias a los modos de responder, a través de la creación poética, a la falacia de la democracia racial y la colonialidad estructural de la principal institución del circuito artístico: el museo. Recientemente, hemos visto que se han realizado exposiciones de artistas y prácticas que históricamente no han formado parte del relato nacional. Muchos caminos quedan todavía por recorrer; la cuestión no es apenas mostrar esas poéticas en los museos, sino de qué maneras, bajo qué condiciones y en qué contextos.

1.3. "Ni las mujeres ni la tierra somos territorio de conquista"[63]: una ideología desarrollista, civilizatoria y colonial

A lo largo de este capítulo, ha surgido la relación intrínseca que se da entre los procesos de racialización-sexualización y la producción espacial, la demarcación territorial y la organización regional, en los mapas del poder de la nación brasileña. Debido a que los efectos de esta trama son elaborados por las mujeres en los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé* (por las afectaciones en sus cuerpos-territorio y la segregación espacial o subalternización territorial sufrida por sus comunidades), decidí abordar este tercer eje como parte de la coyuntura sociopolítica de mi análisis. No cabe duda de que el cuerpo-territorio fue el primer lugar de ataque (invasión, conquista y penetración) de la ideología desarrollista del proyecto civilizatorio-colonial. Y más aún, en el cuerpo sexuado de las mujeres se diagramaron todas y cada una de las violencias desplegadas por este modelo, como se aprecia en el caso de las *amas de leite* y *mães pretas* durante el periodo de la esclavitud.[64]

Asimismo, merece la pena prestar atención a las operaciones del otro marco teórico conceptual estructurante del poder capitalista global, según Anibal Quijano, que es la modernidad. Se trata de un campo de producción epistemológica europeo y europeizante, cimentado en la racionalidad como única ruta de acceso al conocimiento. Este marco cognitivo redujo todos los saberes y actividades de la mente a un sistema de clasificación, cuyo medidor principal fue la *colonialidad del poder* y el Mundo del Uno. Así, la configuración moderna de la realidad fue diseñada como un conjunto de objetos disponibles a los sentidos y organizados según un sistema categorial científico y pretendidamente universal. Denise Ferreira da Silva describe este modelo epistemológico a partir de dos principios:

> Sin embargo, dos elementos inter-relacionados del programa kantiano continúan influenciando los proyectos ético y epistemológico contemporáneos: a) separabilidad, es decir, la idea de que todo lo que puede

[63] Ésta es una de las consignas que se escuchan entre la militancia indígena de Abya Yala. Ver: Cruz Hernández, 2016.

[64] La violencia de tal estructura se ha mantenido en la organización social contemporánea en la que las mujeres negras empobrecidas continúan siendo las trabajadoras domésticas de la Casa Grande, al vivir bajo un régimen que mucho recuerda a los tiempos de la colonia por la ausencia de derechos de ciudadanía.

> ser conocido sobre las cosas del mundo, está comprendido por las formas (espacio y tiempo) de la intuición y las categorías del Entendimiento (cantidad, calidad, relación, modalidad), todo lo demás en relación con ellas permanece inaccesible y es irrelevante para el conocimiento; y en consecuencia, b) determinación, la idea de que el conocimiento resulta de la capacidad del Entendimiento de producir constructos formales que él puede usar para determinar (es decir, decidir) la verdadera naturaleza de las impresiones sensibles comprendidas por las formas de intuición. (Ferreira da Silva, 2016, p. 60)

Esa fue la estrategia de la blanquitud para erigirse como la más elevada existencia, en la clasificación racial y cultural, gracias al hecho ("natural") de compartir los poderes determinantes de la razón universal. Esta arquitectura moderna epistemológica sirvió como modelo a las ciencias sociales y naturales para la invención de una idea de humanidad y de un objeto denominado naturaleza, cuyo fin último sería dominar y someter a todas las existencias productoras de vida no clasificadas como superiores (la *otredad*[65] y los recursos naturales).

Según Mary Louise Pratt (2010), la obra de Linneo *Sistema de la naturaleza* (1735) fue la piedra inaugural de toda una producción literaria en torno a ese "objeto", elaborada por los europeos en sus viajes, con el fin de urbanizarlo, industrializarlo y generar un proyecto de clasificación universal, que permitiera su explotación y exterminio hasta los días de hoy. Además, resulta pertinente considerar que Charles Darwin publicó en 1859 *El origen de las especies* y en 1871 *El origen del hombre y la selección en relación con el sexo*, dos obras fundamentales para comprender de qué maneras la racionalidad moderna suprimiría cualquier relación afectiva entre seres humanos, animales, minerales y plantas. En este contexto epistemológico se consolidaron las ciencias sociales, la antropología, la historia y la biología, desde una visión antropocéntrica, especista y eurocentrada (Ledezma Meneses, 2017). La consolidación de ese campo de producción de saberes coincidiría con los procesos históricos de formación de los modelos de nación en Abya Yala, durante el siglo XIX, por lo que sus planteamientos fueron influenciados, en gran parte, por las teorías positivistas de la ciencia y el

[65] El dispositivo del mestizaje, como conjunto de discursos y prácticas que busca mantener intacta las estructuras de la *colonialidad del poder,* contribuyó a esa elaboración jerárquica entre los sujetos colonizados.

evolucionismo social. El lema de la bandera brasileña no deja lugar a dudas: “orden y progreso”.

Como parte del engranaje del poder colonial, la continuidad del proyecto civilizatorio en Brasil se materializó también en una “colonialidad de la naturaleza” a partir de la implementación de un proyecto nacional desarrollista, basado en el despojo de la tierra, la demarcación territorial, la expropiación de lo que llamaron recursos naturales y la desarticulación comunitaria de los pueblos originarios y afrodescendientes. Según Antônio Bispo dos Santos (2015), la ideología desarrollista se intensificó en el periodo que abarcaría las políticas del Estado Nuevo o Dictadura Varguista (1937-1945) y la República Nueva (1945-1965). Los proyectos de desarrollo de estos gobiernos fomentaron la monocultura de exportación (actualmente, el agronegocio de la soja), la urbanización y la industrialización desenfrenada, la expropiación del territorio de comunidades ancestrales para la demarcación de los grandes latifundios, los procesos migratorios de la población afectada y, por ende, la conformación de las grandes periferias urbanas (las favelas) en condiciones de precariedad, violencia y empobrecimiento. El proyecto no estuvo a salvo de grandes contradicciones:

> Durante el Estado Nuevo (1937-1945), en especial, en el transcurrir de la Segunda Guerra Mundial, Getúlio Vargas hizo un acuerdo con los Estados Unidos, enviando soldados brasileños para guerrear a favor de los nombrados “aliados”, a cambio de apoyo en la industrialización del país y en el reequipamiento de las fuerzas armadas brasileñas. Lo más extraño es que los soldados brasileños fueron enviados a Europa para combatir el holocausto del pueblo judío, mientras que en Brasil su fuerza era utilizada para promover la expropiación territorial y el genocidio de las poblaciones tradicionales que aquí residían. (Bispo dos Santos, 2015, p. 51)

Esta ideología desarrollista fue parte del proceso de formación dialéctica de la nación-región, que convertiría al Nordeste en un espacio subalterno (corporal, territorial, cultural y epistemológico), necesitado de tutela permanente, debido a las condiciones climáticas extremas del semiárido y a la supuesta pobreza e ignorancia de los sujetos y comunidades *sertanejas*. Como desarrollaré ampliamente en el capítulo 4 (dedicado al análisis del proceso creativo de *TERRANE* de Ana Lira), dicha ideología inventó la sequía como un problema para elaborar regulaciones que enfrentaran este fenómeno natural. Éstas se basaban en la corrupción política, el

desvío de capital, el enriquecimiento de las elites, la expropiación de los bienes producidos por el bioma de La Caatinga, la subalternización del sujeto nordestino (al racializarlo, hipermasculinizarlo o feminizarlo y explotarlo), así como la folclorización de sus prácticas culturales y religiosas.

Bajo esta línea de pensamiento, tras la gran sequía de 1932, en el estado de Ceará, se constituyó un plan presupuestario permanente para combatir este fenómeno natural. Esto trajo consigo la puesta en marcha de una serie de políticas desarrollistas destinadas a la construcción de presas, carreteras, y vías de ferrocarril, las cuales estaban más interesadas en producir capital que estructura y condiciones de vida digna para la población. Las estrategias consistieron en lo siguiente:

> El desarrollo de los proyectos de mejoras para la ciudad era una de las formas de disciplinamiento de los sertanejos acosados por la intemperie. En periodos de sequía, la utilización de la mano de obra de los flagelados en la prolongación de las Carreteras de Hierro de Sobral y de Baturité, en la construcción de las carreteras de rodaje y de presas, era más fácilmente justificada, porque se relacionaba más directamente con la idea de amenizar el sufrimiento de los sertanejos en sequías futuras, además de ofrecer trabajo inmediato a los hambrientos. Se creía que las carreteras de hierro y de rodaje llevarían aires de progreso al Sertão, transportando la civilización hasta el sertanejo, haciendo, por tanto, que estuviera más preparado para enfrenar las sequías. (…) Al mismo tiempo, las obras de mejora de la ciudad estaban justificadas por el discurso del combate a la sequía, en esos casos, como urgente salvación (y control) del flagelado y la prevención de otras sequías mediante la construcción de presas, mezclándose con el deseo de progreso de la ciudad. (Souza Rios, 2014, p. 46)

Mientras que los soldados brasileños se unían a la lucha contra el Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial, los proyectos de urbanización y modernización de la ciudad de Fortaleza (tras la sequía de 1932), construían asilos, casas de pobres y campos de concentración, con el fin de delimitar la miseria y distanciar la pobreza de las elites urbanas (Souza Rios, 2014). La perversión de la ideología civilizatoria de progreso y desarrollo parece ilimitable cuando además se entreteje con lógicas patriarcales-racistas, diseñadas para la dominación de la llamada “naturaleza”, los cuerpos feminizados y la demarcación espacial. Las implicaciones de este entramado de poder se expresan en una delimitación de movimiento (geográfico, corporal y social) expresada en la Ley de los Sexagenarios (1885), en la figura de la *Mãe Preta* (trabajando forzadamente en el espacio

doméstico de la Casa Grande), en la construcción de los campos de concentración del estado de Ceará (1932), en la formación quilombola de la zona Norte de Río de Janeiro, en la persecución de los *terreiros* de candomblé o la práctica de la capoeira y en los impedimentos que las *pedreiras* del Sertão do Pajeú enfrentan, como constructoras de cisternas.

A través de los procesos creativos, identifico que estas lógicas racistas-patriarcales, leídas en clave interseccional, refuerzan los estereotipos raciales, sexuales, espaciales (periferia, favela, región) de las mujeres. Además, fortalecen las estructuras laborales, basadas en una división sexual de la sociedad, que las considera las únicas responsables de sostener la vida frente a la ruptura de los ciclos de reproducción (como es el caso de las mujeres *cisterneiras* o las trabajadoras domésticas afrobrasileñas):

> No defiendo mi territorio tierra sólo porque necesito de los bienes naturales para vivir y dejar vida digna a otras generaciones. En el planteamiento de recuperación y defensa histórica de mi territorio cuerpo tierra, asumo la recuperación de mi cuerpo expropiado, para generarle vida, alegría vitalidad, placeres y construcción de saberes liberadores para la toma de decisiones y esta potencia la junto con la defensa de mi territorio tierra, porque no concibo este cuerpo de mujer, sin un espacio en la tierra que dignifique mi existencia, y promueva mi vida en plenitud. Las violencias históricas y opresivas existen tanto para mi primer territorio cuerpo, como también para mi territorio histórico, la tierra. En este sentido, todas las formas de violencia contra las mujeres, atentan contra esa existencia que debería ser plena. (Cabnal, 2016, p. 23)

Esta forma de existencia plena, tejida entre el cuerpo-territorio-tierra, se expresa también en el modo de vida quilombola. De ahí que el quilombo sea considerado el mayor símbolo de la lucha por la tierra comunitaria y por la libertad de los cuerpos-territorio en la diáspora afrobrasileña.

La blanquitud definió el quilombo como aquella comunidad formada por personas africanas esclavizadas, que, tras haber huido de “sus amos”, constituyeron nuevos proyectos de sociedades libres, conforme a sus tradiciones ancestrales. Estos asentamientos se dieron en lugares de difícil acceso y reunieron no sólo personas africanas y afrobrasileñas, “tránsfugas” de su condición de esclavizadas, sino también gitanas e indígenas —en su acepción colonial. De tal manera que los quilombos constituyeron espacios de libertad y encuentro

multicultural, constituidos por un profundo sentido de comunidad heredado de las ancestralidades africanas, que organizaban socialmente la producción de vida de esos asentamientos. La palabra quilombo es de origen Bantu y se inspira en el significado de *Ntu*, las relaciones de persona a persona. Quilombo sólo puede ser comprendido desde el reconocimiento y la interdependencia entre seres "humanos y más-que-humanos" (Ferreira da Silva, 2016, p. 64):

> Quilombo es una historia. Esa palabra tiene una historia. También tiene una tipología de acuerdo con la región y de acuerdo con la época, el tiempo. Su relación con su territorio.
> Es importante ver que, hoy, el quilombo ya no es más para nosotros un territorio geográfico, sino un territorio simbólico. Nosotros somos hombres. Nosotros tenemos derechos en el territorio, en la tierra. Varias y varias y varias partes de mi historia cuentan que yo tengo derecho al espacio que ocupo en la nación. Y es eso lo que Palmares[66] viene revelando en ese momento. Yo tengo derecho al espacio que ocupo dentro de ese sistema, dentro de esa nación, dentro de ese nicho geográfico, de esa sierra de Pernambuco.
> La Tierra es mi quilombo. Mi espacio es mi quilombo. Donde yo estoy, yo estoy. Cuando yo estoy, yo soy (1989). (Nascimento, 1989 en Ratts, 2006, p. 59)

Quilombo, por tanto, significa resistencia, ética, política, colectividad, memoria y cultura. Las comunidades quilombolas no quedaron relegadas al pasado de la historia del sistema esclavista brasileño (como todavía pretende hacernos creer el Mundo del Uno). Éstas son comunidades vivas, cambiantes, contextuales, históricas, ancestrales y pluriculturales, en el sentido de estar atravesadas por diversas cosmovisiones afrodescendientes y pindorámicas.[67] El quilombo fue una de las organizaciones criminalizadas durante la colonización hasta la promulgación de la Ley Aurea (1888). Tras el proceso de abolición, el término dejó de ser peligroso (cayendo incluso en desuso); sin embargo, las violencias contra esas comunidades permanecen hasta el día de hoy (Bispo dos Santos, 2015) tanto en las zonas rurales como en las urbanas. Beatriz Nascimento (1989), la historiadora quilombola por excelencia, nombró quilombo a los espacios culturales y de afirmación de vida negra dedicados a la producción de saberes afrobrasileños, como las escuelas de samba,

[66] El quilombo dos Palmares es el más conocido: formado en el siglo XVII y liderado por Zumbi y Dandara dos Palamares. Se localiza entre los actuales estados de Pernambuco y Alagoas.
[67] En lenguas tupí y guaraní, pindorama significa "tierra buena para plantar" y ésta es una de las formas de nombrar al territorio brasileño.

los grupos de Maracatú, los *terreiros* de candomblé, los bailes funky, el carnaval, la vida comunitaria de las favela… las *Vivências* del Grupo Cultural Balé das Iyabás. La noción de quilombo trae consigo formas de *rexistencia*, modos de relacionalidad, expresiones culturales y territoriales y maneras de auto-organización anticolonial (Bispo dos Santos, 2015).

Con la intención de concluir el capítulo, consideraría finalmente que los procesos de racialización no sólo operan en los cuerpos de las mujeres, sino también en la producción espacial (los cuerpos sociales, el territorio-cuerpo-tierra y la región). En los contextos de los procesos creativos (el Sertão do Pajéu en el Nordeste brasileño y el barrio de Santa Teresa en Río de Janeiro), el vínculo entre el espacio, el cuerpo y el poder se da interseccionalmente a través de los marcadores racial, sexual, social, territorial, epistemológico y religioso. De este modo, concibo los procesos creativos como formas de desmovilizar el perverso juego entre la colonialidad, el dispositivo de la democracia racial y la ideología desarrollista (tanto de la nación como del canon moderno-colonial del arte), integrando las articulaciones entre prácticas artísticas y las de reproducción de vida de las comunidades en las que actúan. A mi modo de ver, *TERRANE* y *Vivências do Balé* revelan modos de hacer concretos, políticas que son del desvío, encrucijadas, formas de negociación, maniobras de reapropiación de los significados que la nación imprime en los cuerpos de las mujeres y sus territorios. Se trata de lógicas del contorno propias de la arquitectura urbana de las favelas, de la producción de presencia en el *gingar*[68] de la capoeira de Angola… Todas, estrategias de emancipación que escurren la verticalidad normativizante propia del Mundo del Uno.

El barrio de Santa Teresa y el Sertão do Pajeú son espacios geográficos y geopolíticos que tienen especificidades muy concretas dentro del territorio y el programa de la nación brasileña: están constituidos por dos matrices culturales distintas con ciertas conexiones en el orden de lo simbólico; son territorios que

[68] La *ginga* es el movimiento base de la Capoeira. Consiste en balancear el cuerpo al ritmo del berimbau. En ningún momento el cuerpo queda en posición vertical o parado. Se trata de buscar el equilibrio (de la vida) en la ejecución del propio movimiento. Me atrevería a afirmar que éste es uno de los ejes filosóficos y corporales de las políticas de existencia de las comunidades afrobrasileñas.

operan como epistemologías de un sur en el sur global; son lugares engendrados por procesos de experimentación obligatoria, frente a las condiciones (in)humanas de producción de vida, por causa de los procesos de estigmatización y subalternización a los que han sido sometidos históricamente; se encuentran inscritos en genealogías con vasos comunicantes entre los quilombos, los *terreiros*, las cosmogonías indígenas y el asociacionismo feminista, allá donde los feminismos, en el caso de ser nombrados, necesariamente sean en plural; son contextos que exigen la honestidad de quien pretende investigarlos, ya que no todas las relaciones pasan el filtro de la razón moderna; la ciencia no alcanza a elaborar ciertos fenómenos que habitan el campo de lo sutil, por lo que cualquier aproximación siempre será sin garantías; representan universos propios que desajustan el imaginario homogéneo de lo que es la nación brasileña y a su vez, responden a las imposiciones de esa nación, que los relegó al mundo de los incivilizados. Así, el barrio de Santa Teresa y el Sertão do Pajeú son contextos particulares que presentan modos de pensar, sentir, hacer y existir desde lo concreto.

CAPÍTULO II. MOVERSE CON PARA CONMOVERSE: UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN FEMINISTA, TRANSDISCIPLINAR Y DESOBEDIENTE

Este capítulo está dedicado a la elaboración del marco teórico y metodológico del presente trabajo. La apuesta consiste en la articulación de los estudios culturales, los estudios feministas desde Abya Yala (feminismos negro/afrodiaspóricos, descoloniales y comunitarios) y los estudios de blanquitud (de estos últimos, me centraré en aquellos debates que se están llevando a cabo en el contexto brasileño). La decisión de vincular estos tres marcos teóricos responde a la inquietud investigativa de percibir que sólo una metodología transdisciplinar me permitirá alcanzar los objetivos de esta investigación, al responder modestamente a la complejidad de los cosmos que presentan *TERRANE* y *Vivências do Balé.* No obstante, su carácter transdisciplinar no refiere únicamente a la vinculación de dichos campos teóricos, sino también al hecho de considerar mis prácticas curatoriales (los proyectos *Devires* y *Devenires*) modos *otros* de escritura en el proceder de la investigación. Así, el desafío estriba en plantear una metodología feminista, transdisciplinar y desobediente al modelo científico clásico de investigación, incluyendo lo que he denominado "textualidades híbridas" —en palabras de Nelly Richard (2009)—, como parte del proceso de escritura de la tesis.

La metodología que propongo tiene como eje central la idea de movimiento de las formulaciones del *go on theoring* de Stuart Hall (2011) —estudios culturales—, la transdisciplinariedad teórica y textual —estudios culturales, estudios feministas y mis prácticas curatoriales— y la interseccionalidad —feminismos afrodiaspóricos de Abya Yala. Moverse con para conmoverse es lo que comparten estas tres propuestas afectivas de militancia teórica, basadas en un dinamismo interno en sus modos de proceder, que conllevan la producción de un trabajo intelectual político comprometido con lo procesual, el cambio y lo contextual. Se trata, por tanto, de abandonar la zona de confort disciplinar para elaborar análisis complejos, al articular las categorías y las teorías que mejor se adecuen a los

contextos de la investigación, sin olvidar que el mundo se constituye de relaciones en constante movimiento. En consecuencia, toda investigación es siempre *sin garantías* (Hall, 2010). Además, estas tres formulaciones proponen de distintas maneras un código ético para sus procesos de cognición, cuya brújula es una noción de igualdad entre las disciplinas (estudios culturales y feministas), la producción textual (mis prácticas curatoriales) y las categorías analíticas (interseccionalidad).

La metodología de esta investigación se estructura a partir de una escritura en primera persona, subjetiva, afectiva y apasionada, que problematiza el androcentrismo propio de la racionalidad occidental y desobedece al conocimiento científico considerado "objetivista" y universal. De distintos feminismos aprendí que la dimensión subjetiva del proceso investigativo responde a un compromiso ético y político de quien investiga, y en ningún caso va en detrimento del rigor científico que requiere una tesis doctoral. A este respecto, Sandra Harding afirma que "la introducción de este elemento "subjetivo" al análisis incrementa, de hecho, la objetividad de la investigación al tiempo que disminuye el "objetivismo" que tiende a ocultar ese tipo de evidencia al público" (Harding, 2002, p. 33). Y más allá de la comprometida subjetividad en la elaboración de esta tesis, propongo una "escritura contra mí misma" ("auto-litigante", Garzón, 2018b) que revele las operaciones de poder del grupo social al que pertenezco: el legado histórico de la blanquitud del que soy beneficiaria pero no signataria. Actuar "contra mí misma" no significa ir contra mi persona, sino más bien generar condiciones para un posicionamiento crítico que visibilice o, en el mejor de los casos, desmantele los ejercicios de poder del sujeto de mis estructuras en el desarrollo de esta investigación.

El capítulo se organiza en torno a cuatro apartados en los que desarrollo ampliamente las tres formulaciones mencionadas anteriormente. El primero está dedicado a la alquimia transdisciplinar de los estudios culturales y estudios feministas desde Abya Yala, así como a reflexionar sobre las implicaciones que tiene trabajar con una producción textual híbrida. En el segundo apartado presento algunas ideas sobre el mestizaje y expongo los principales lineamientos teóricos de los estudios de blanquitud del contexto brasileño. Además, articulo una serie de reflexiones acerca del proceso de escritura como una práctica crítica, individual y, a

su vez, colectiva, al pensar su dimensión política a partir de la creación de vínculos construidos durante el proceso de investigación. El tercero está dedicado a reflexionar acerca de las implicaciones que conlleva realizar una investigación feminista con la herramienta teórica y metodológica de los estudios culturales: el contextualismo radical. Y finalmente, en el cuarto apartado expongo las razones por las cuales apuesto por la interseccionalidad (como herramienta metodológica y epistemología oriunda de los feminismos negro/afrodiaspóricos), a pesar de las fuertes críticas presentadas desde distintas corrientes de pensamiento feminista. Concluyo el capítulo con la presentación de las categorías de análisis de esta investigación: racialidad, mujeres, cuerpo-territorio-tierra y nación.

2. 1. Alquimia transdisciplinar entre los estudios culturales y los estudios feministas de Abya Yala

La primera propuesta teórico-metodológica de esta investigación (lo que llamamos el anteproyecto) partía del análisis de los procesos creativos desde el marco teórico disciplinar de la historia del arte. Un lugar común en una gran parte de mi proceso de formación,[69] en las disciplinas de estética e historia del arte, fue el de tratar la historia como un mero escenario, considerar el arte como un documento social y omitir las condiciones de producción de los sujetos creadores. A partir de la década de los setenta, en Occidente, historiadoras, críticas, curadoras y artistas iniciaron un proceso de desmantelamiento de las bases teóricas y metodológicas de la historiografía del arte, considerada por éstas hegemónica y patriarcal (ver capítulo 3). El interrogante de "por qué no ha habido grandes mujeres artistas", planteado por Linda Nochlin (1971) fue la piedra angular que desató un cuerpo teórico, crítico y artístico de gran magnitud hoy día, que nos ha permitido "desenmascarar los puntos de vista parciales que se esconden tras la pretensión de universalidad de los discursos históricos-artísticos dominantes" (Mayayo, 2003, p. 14). Sobre este propósito, Griselda Pollock apunta lo siguiente:

> La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico, se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es arte. Esa representación se sostiene en torno a la figura principal del artista como individuo creador. (2013, p. 38)

Según la autora, el sentido político de re-escribir una historia del arte no consistía apenas en incluir a las mujeres artistas en las narrativas, sino en interrogar las condiciones de esa disciplina artística e historiográfica. Se trataría, por tanto, de "cambiar el presente mediante la forma en la que re-representamos el pasado" (Pollock, 2013, p. 44 y 45). Este cambio de paradigma, no sólo en las prácticas historiográficas, sino también en la crítica, la creación y la curaduría, fue sustancial

[69] Realicé una maestría en el programa de Arte y Cultura Contemporánea del Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (PPGARTES/UERJ), Brasil, 2014-2016. Mi primera maestría fue en Gestión Cultural en la Universidad de Barcelona (UB), España, 2005-2007 y la formación en la disciplina de Estética fue durante mis estudios de licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia (UV), España, 1996-2003.

para las (pequeñas) transformaciones que los circuitos institucionales experimentaron durante las décadas posteriores. Sin embargo, considero que este *nuevo* paradigma continuó restringido a los límites de su disciplina, pues debilitó (teóricamente) los análisis de ciertas prácticas artísticas. Éste sería el caso de los procesos creativos. En las producciones poéticas que están en proceso no suelen existir obras de arte acabadas como tal, por el contrario, son creaciones insertas en procesos abiertos e inconclusos en los que resulta difícil aplicar la demarcación territorial entre práctica artística, política y cotidiano. Esto no significa que necesariamente el proceso creativo conlleve a la desmaterialización total de la obra de arte, pero sí supone un ejercicio de complejización en su proceso de producción (tanto en la creación como en la conceptualización teórica), dado que los vínculos, el contexto, las experiencias de los sujetos que intervienen y la dimensión afectiva de éstos no son menos relevantes que los objetos artísticos resultantes de dicho proceso.

La comprensión de tal complejidad me llevó a abrazar metodológicamente la articulación entre los estudios culturales y las teorías críticas feministas, situadas en el sur global[70] y, concretamente, en Abya Yala. Se trata, por tanto, de salir de la región de lo conocido: la historia del arte, poner en tensión la arquitectura binaria de la epistemología occidental (la dialéctica hegeliana de amo-esclavo), con el fin último de "moverme en otro plano" —como propone Carla Lonzi (2018)—,[71] sin duda de mayor incomodidad, pero con la certeza de caminar junto a diosas y magas, que orientan mi propósito feminista anticolonial hacia una dirección intelectual y política situada de tintes interdisciplinarios.

[70] En la Introducción (Cejas, 2016, p. 14), la autora considera el sur global desde una postura epistemológica como "un campo de producción del conocimiento crítico y lugar de intervención y transformación sociopolítica y epistémica".

[71] En una reflexión acerca de la libertad de las mujeres y la igualdad entre los sexos (en qué consiste y de qué modo alcanzarlas), la autora revela de qué maneras la dialéctica de Hegel (amo-esclavo) es una suerte de encerrona que impide la emancipación de las mujeres respecto de las estructuras de poder sexo-genéricas del patriarcado. Lonzi afirma que la mujer no se halla en una relación dialéctica con el mundo masculino, puesto que no depende de éste para su existencia, así como tampoco es la antítesis del varón. Las mujeres necesitamos "movernos en otro plano" (fuera del dialéctico hegeliano) para, a partir de ahí, construir caminos de liberación. La autora nos desafía a ser "sujetos imprevistos" (2018, p. 56).

De este modo, parto de problematizar la concepción clásica de teoría desde los estudios culturales con el objetivo de dirigirme a lo que Stuart Hall propone en su *go on theoring*, es decir, "redefinir constantemente nuestros conceptos, dejar de pensar de cierto modo y empezar a pensar de otro, más adecuado a nuestro propio contexto" (Hall, 2011, p. 30). La pulsión dinámica del *go on theoring* no sólo es un llamado a la responsabilidad de quien investiga, sino también una incitación creativa a re-considerar y situar las categorías que el propio contexto nos revela:

> Todos necesitamos traducir constantemente ideas y conceptos en situaciones específicas: esta continua necesidad de *traducción* es, de nuevo, lo que he denominado "teorizar". Ello no significa producir "teorías", que en mi concepción se relaciona más con la extensión de un solo paradigma hasta donde es lógicamente posible. Esto también puede hacerse, pero no es mi trabajo. No ambiciono tener un pensamiento filosófico de esta índole. Me interesa más comprender cómo ajustar ciertos términos y conceptos para encarar situaciones particulares, coyunturas específicas. (Hall, 2011, p. 30)

En esta investigación me interesa conectar el *go on theoring* de Hall, esto es, la idea de teorizar como un proceso —a partir de ajustes conceptuales, leídos como desplazamientos flexibles, cambiantes y fluidos—, con las prácticas teórico-discursivas de los feminismos negros, descoloniales y anticoloniales que conciben la teoría desde y con el cuerpo, como un quehacer más de la vida cotidiana, contrariamente a los discursos filosóficos abstractos, con pretensiones universalistas y elaborados por el sujeto varón, blanco, occidental u occidentalizado. Esta elaboración teórica feminista en proceso es personal, encarnada, contextual y política, en el sentido de responder al entramado de relaciones de poder que constituyen los procesos de producción de conocimiento y de reproducción de vida (ambos indistinguibles) de los contextos implicados.

Los estudios culturales y las teorías críticas feministas son campos de creación de conocimiento dedicados al análisis de los ejercicios de poder; es decir, un poder complejo, irregular, cambiante, contradictorio y actuante dentro de una constelación expandida de relaciones sociales, culturales, epistemológicas, espirituales, religiosas, políticas, económicas, administrativas y jurídicas. Ambos se (pre)ocupan por "producir conocimiento crítico como práctica política" (Hall, 2011), al asumir las tensiones y contradicciones que conlleva desarrollar una práctica política intelectual responsable en el marco de un sistema-mundo distópico al borde

del colapso. Se trata, por tanto, de “contar las mejores historias posibles” (Grossberg, 2017), “las más peligrosas” (Garzón, 2018a), “aquellas que posterguen el fin del mundo” (Krenak, 2019), a partir de plantear preguntas incómodas que provoquen otras reflexiones sobre los objetos de saber, los sujetos políticos y los espacios de poder que aquí propongo: los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé,* inscritos en el constructo ficcional de la nación brasileña, la cual se concibe como un todo complejo, contradictorio, histórico y cambiante.

El objetivo es analizar las creaciones como parte de los procesos de producción de vida de las artistas y las comunidades en las que se insertan, al observar de qué maneras las experiencias de esos devenires se traducen en conciencia feminista, antirracista y anticolonial. En este sentido, considero los estudios culturales un marco teórico idóneo para esta propuesta investigativa (articulados con marcos de pensamiento-acción feministas), por concebir la cultura “como el medio donde suceden las articulaciones y relaciones de poder mismas” (Grossberg, 2017, p. 28), a diferencia de cómo ha sido concebida por la antropología clásica, de acuerdo con el conjunto de formas de vida que organizan las sociedades:

> Ahora bien, los estudios culturales no son sobre la cultura. No son sobre convertirse en un intérprete del texto cultural, o del mundo imaginativo y comunicativo. Se trata, más bien, de las interconexiones entramadas de la cultura con las estructuras sociales, transiciones históricas, organizaciones económicas, relaciones sociales e instituciones políticas. En este orden de ideas, Stuart alguna vez dijo “si quieres estudiar la cultura, estudia todo menos la cultura.” (Grossberg, 2017, p. 28)

Abandonar la región de lo conocido y abrazar analíticamente tal complejidad no es un acto de amor relajado, por el contrario, se trata de una sensación de caída al vacío que apenas puede ser sostenida gracias a la red colectiva de diosas y magas, como ya señalé anteriormente, que me acompañan durante el proceso de investigación. En “Introducción. De forcejeos y abrazos con ángel (a)s para pensar el contexto” (2020), Mónica Inés Cejas comparte la experiencia colectiva del proceso escritural de las distintas autoras de dicha publicación:

> El forcejeo con los ángeles implicó, en este proceso de trabajo colectivo y especialmente para lxs estudiantes que venían de formación disciplinaria, atreverse a poner en práctica el ejercicio interdisciplinario y hasta transdisciplinario, tan caro a los estudios culturales, y también a los de las mujeres y feministas (Garzón Martínez, 2018). Hacerlo puede traer consigo

> el abandono de la zona de confort que instauran las disciplinas al establecer ontologías, con las consiguientes crisis de pérdida aparente de rumbo; o puede suponer liberarse de las propias ataduras atreviéndose a husmear en las cajas de herramientas analíticas y heurísticas de otras, a sabiendas de que siempre se puede regresar a casa… o tomar la decisión de no hacerlo. (Cejas, 2020, p. 12)

Como la opción de regresar a casa (la disciplina de historia del arte) nunca fue tal, dado que su concepción también estuvo sujeta a reconsideraciones durante todo este trayecto, la decisión de analizar los procesos creativos desde los estudios culturales fue un momento determinante en esta investigación. Sin duda, las sujetos-creadoras, sus poéticas, contextos y una apuesta teórica irremediablemente encarnada exigen la radicalidad de los estudios culturales en articulación con las epistemologías feministas de Abya Yala, como una suerte de salto al vacío sin red por su compromiso con la relacionalidad, el contextualismo radical y la transdisciplinariedad. Mª Teresa Garzón Martínez, en diálogo con Santiago Castro-Gómez, reconoce las contribuciones de los estudios culturales desde una perspectiva metodológica, epistemológica, temática y política:

> En lo metodológico, los estudios culturales superan la división entre lo objetivo y lo subjetivo, pensando que la cultura es aquel terreno que conecta tanto la estructura social como a los sujetos que la producen, la reproducen y la experimentan. En lo epistemológico, los estudios culturales rompen la enorme distancia que existía entre la producción de conocimiento y el llamado "sentido común", puesto que ahora se conciben otras formas de concebir conocimiento que no son "objeto" de investigación o de representación, sino *locus* con los cuales comunicarse, habitados por también sujetos políticos. En lo temático, la cultura de los estudios culturales -insisto- tiene que ver menos con los "artefactos culturales" en sí mismos y más con los procesos de producción, distribución y mediación de esos artefactos, siempre pensando todos esos movimientos en contextos de relaciones de poder, por lo que aquí la relación cultura-poder-política es un fundamento, no un punto ni de partida ni de llegada. Por último, en lo político, es preciso afirmar que los estudios culturales son, a la vez, una práctica intelectual y una vocación política (Restrepo, 2009). Ello nos lleva a comprender que los estudios culturales se entienden en su relación con el poder desde un pensamiento no reduccionista. (Garzón Martínez, 2018a, pp. 89 y 90)

Dado que los estudios culturales conllevan un compromiso con la relacionalidad y la contingencia del mundo social, político, económico y cultural de aquello que investigamos (objetos de estudio y/o sujetos políticos), éstos aspiran a una práctica teórica transdisciplinar como un acto de desobediencia epistémica

frente a los modos de producción de conocimiento impuestos por una modernidad occidental, blanca y positivista. En mi caso, efectivamente es una modesta aspiración a trabajar con herramientas teórico-prácticas transversales, las cuales me permitan analizar los distintos sistemas de opresión y privilegios, que producen a todas las sujetos políticos actuantes en la investigación, los modos de producción y exhibición de los procesos creativos y las operaciones del poder en la formación contextual de la realidad de tales prácticas artísticas. A mi entender, lo que propone Lawrence Grossberg (2009, 2017), entre otrxs autorxs, es una suerte de juego intelectual que nos desafía a convivir con la complejidad, la contingencia y la contradicción, como un ataque frontal al *orden y progreso,* impuesto por las estructuras binarias y cientificistas, heredadas de la Ilustración europea del siglo XVIII. Una organización de mundo basada en dualidades antitéticas que vienen siendo materializadas por la colonialidad (del poder, género y saber*)* de la nación brasileña, en el caso de esta investigación.

No me cabe duda de que el paradigma científico clásico se encuentra obsoleto por su incapacidad de responder a las complejas demandas que las sociedades están poniendo en cuestión actualmente. De ahí que una práctica intelectual responsable pase por la transmutación disciplinar, el desmantelamiento y la integración de los pares binarios (supuestamente contrarios) y la producción de un saber-praxis transdisciplinar que permita narrar las historias que urgen ser contadas. Relatos que revelen las relaciones emergidas de la articulación entre cultura, política y poder. De este modo, el desplazamiento teórico-práctico que propongo realizar está orientado hacia la voluntad de habitar los *entres* o intersticios de las disciplinas, mostrando las articulaciones imbricadas entre los objetos de estudio (procesos creativos), las sujetos-creadoras y el contexto, con el fin de producir un conocimiento complejo, riguroso, subjetivo y apasionado:

> En consecuencia, vale la pena reflexionar una vez más sobre ¿cuál podría ser la relación entre mujeres, cultura y poder? ¿Para quiénes es significativa esa relación? ¿El llamado *giro cultural* de la lucha feminista puede aliarse con los estudios culturales? Si todo lo anterior es afirmativo ¿qué tipo de conocimiento y prácticas se desprenden de la intersección entre estudios culturales y feminismo? Aún más: ¿cómo es representada, estudiada y analizada la relación entre feminismo y estudios culturales desde el propio

feminismo y desde los mismos estudios culturales? (Garzón et. al., 2014, p. 161)

Los estudios feministas son concebidos como "campos de cuestionamiento inscritos en procesos y prácticas discursivas y materiales en un territorio postcolonial. Representan una lucha por los marcos políticos de análisis, los significados de los conceptos teóricos, la relación entre teoría, práctica y experiencia subjetiva; representan una lucha por las prioridades políticas y las formas de movilización" (Brah en hooks et. al., 2004, p. 114). Estos estudios críticos han desmantelado las artimañas del poder del significante mujer en sus diversos campos de actuación, proponiendo teorías des-esencialistas que revelen los intereses patriarcales inscritos en la organización sexual de las sociedades occidentales y occidentalizadas.

Sin embargo, desde los sures globales, las investigadoras feministas[72] y las "intelectuales orgánicas" (Espinosa Miñoso, Gómez Correal, Ochoa Muñoz, 2014, p.19)[73] han problematizado las concepciones de identidad y diferencia, circunscritas a lo sexual por los feminismos hegemónicos, dirigiendo los debates a lugares de mayor complejidad en los que *sentipensar* la diferencia colonial, los procesos de racialización y generización de las sociedades colonizadas y los impactos que la obliteración de saberes, prácticas espirituales y religiosas, la desarticulación comunitaria y el despojo de los territorios han causado en los procesos de subjetivación y reproducción de vida de las mujeres.

En el marco de los feminismos descoloniales se están desarrollando discusiones interesantes, que incluso se basan en tesis contrarias, en torno al problema del patriarcado (como un sistema de organización sexual universal y ahistórico) y el género como su principal categoría matriz. Los feminismos comunitarios desde Guatemala (Lorena Cabnal) y Bolivia (Julieta Paredes, María Galindo, la colectiva Mujeres Creando) plantean "la tesis del *entronque de patriarcados*, que postula la articulación de los patriarcados originarios con el

[72] Desde los múltiples campos de actuación, no sólo en el marco de la investigación institucional académica, sino también desde otros espacios.
[73] Las "intelectuales orgánicas" son aquellas mujeres que manejan "saberes realizados en otros espacios sociales, saberes construidos al calor de la experiencia y de la vida" (Espinosa Miñoso, Gómez Correal, Ochoa Muñoz, 2014, p. 19).

patriarcado occidental en el momento colonial (o sea, desde el momento de la conquista) lo que generaría una complicidad entre varones occidentales e indígenas para garantizar el sometimiento de las mujeres por parte de los hombres indígenas y no indígenas" (Ochoa, 2018, p. 117). En diálogo con los debates de las feministas comunitarias, Rita Segato (2016) expone lo siguiente:

> Existe un debate instalado entre los feminismos de cuño decolonial a respecto de si existe el patriarcado, es decir, el género como desigualdad, en el mundo pre-intervención colonial. La evidencia incontestable de alguna forma de patriarcado o preeminencia masculina en el orden de estatus de sociedades no intervenidas por el proceso colonial reside en que los mitos de origen de una gran cantidad de pueblos, si no todos, incluyendo el propio Génesis judeo-cristiano, incluyen un episodio localizado en el tiempo de fundación en que se narra la derrota y el disciplinamiento de la primera mujer o del primer grupo de mujeres. (Segato, 2016, p. 92)

Así, Segato distingue entre un patriarcado de baja intensidad —al ser éste el sistema de organización de las sociedades pre-coloniales— y de alta intensidad —el patriarcado moderno-colonial, el cual es estructural del sistema-mundo universal (2016, p. 96). Karina Ochoa (2018) señala al respecto:

> Estos planteamientos han sido fuertemente cuestionados, ya que aluden a un patriarcado transhistórico, que no da cuenta de la diversidad de las experiencias históricas en el mundo previo a la intrusión española, es decir, universaliza la condición de sometimiento de las mujeres indígenas en todas las civilizaciones llamadas prehispánicas, sin considerar la particularidad de las experiencias de los pueblos originarios de Abya Yala. (Ochoa, 2018, p. 117)

Éste es el caso del legado teórico-político de María Lugones (ver capítulo 1). La autora consideraba que la dicotomía jerárquica de organización sexual apenas aplicaba a aquellos cuerpos considerados seres humanos, por lo que lxs sujetxs racializadxs se encontraban al margen de dicha estructura —un margen concebido como la región del no-ser, de la no-humanidad, de lo bestial y lo monstruoso (2011). En diálogo con dicho legado, Mónica Inés Cejas (2016) expone una serie de conexiones entre los estudios culturales y los feminismos descoloniales desde Abya Yala, que considero pertinentes para los análisis de esta investigación. Estas teorías críticas:

> -Conciben una práctica intelectual en relación con intervenciones políticas concretas para "desatar" (destejer para tejer de otro modo…) (…);
> -Contribuyen a la reestructuración de los paradigmas tradicionales;
> -Son interdisciplinarias (…);

> -Se interesan por la articulación de la cultura con dispositivos concretos del poder (y de la resistencia);
> -Se oponen a la violencia epistémica en la investigación;
> -Coinciden en la importancia de articular las categorías de identidad con otros aspectos de la vida social y política …;
> -Son posestructuralistas al cuestionar los modelos de subjetividad e identidad existentes …;
> -Coinciden en que la producción de conocimiento no se genera sólo en la academia, sino también en otros espacios sociales … desde la crítica a la modernidad, concuerdan entonces en los vínculos que unen teoría y praxis;
> -Dan importancia al lugar desde donde se habla …;
> -Acuerdan en su antirracismo y lucha contrahegemónica …;
> -Reclaman el olvido del colonialismo dentro de la teoría tradicional y la importancia de las categorías de raza y etnicidad … Y algo muy importante: el género es también producto de la colonialidad-modernidad (…). (Cejas, 2016, pp. 14 y 15)

Sin duda, es un desafío proponer los feminismos descoloniales como marco teórico de esta investigación, debido al lugar desde el que escribo: esta propuesta teórica implica (y es parte de) una revisión de mi proceso de transformación subjetiva, política, de la última década, y un cuestionamiento profundo de los valores blanco-católico-civilizatorios que orientaron mi existencia en el mundo. Estos interrogantes me llevaron a reflexionar, profundizar y analizar las formas políticas de hacer arte de las mujeres que habitan los sures globales; los procesos de racialidad; el periodo colonial y sus figuraciones contemporáneas que se encarnan en la nación moderna; las operaciones del poder de la colonialidad; la ideología del mestizaje, y la blanquitud.

La estrategia consiste en examinar la nación brasileña como un artificio que organiza cuerpos, vidas, saberes y territorios, según los ejes estructurales desarrollados en la introducción: la colonialidad, la ideología de la democracia racial, la lucha por el territorio y la desarticulación comunitaria. Es decir, dicha estrategia fue salir de casa para interrogar a la nación (española) —que imprime una parte de mi identidad— por medio del análisis de lo supuestamente *otro* en prácticas artísticas que, a su vez, interpelan al canon moderno colonial en el que yo fui formada.

Los estudios culturales y feministas descoloniales, como prácticas teóricas orientadas por la imaginación política, proponen ecuaciones diferentes para distintas metodologías de investigación en contextos académicos que (re)definen y

problematizan los ejercicios de poder en el uso de las categorías; en el trabajo de campo; en las articulaciones teóricas; en la conceptualización del contexto, y en los análisis estético-éticos, como es el caso de esta investigación. Las teorías feministas anticoloniales se (pre)ocupan de buscar nuevas formas de expresar lo social, lo cultural y lo político desde un énfasis transdisciplinar que desajuste el marco de decibilidad de una tradición clásica logocentrada oriunda de Occidente. Como nos enseña Nelly Richard:

> Un segundo rasgo que asocia la crítica feminista a la crítica cultural es su énfasis transdisciplinario. Siendo la lógica de diferenciación genérico-sexual una lógica universal que lleva la oposición masculino-femenino a funcionar como una invariante que atraviesa el pensamiento filosófico y la organización social a la vez, la teoría feminista debió forjar instrumentos de reflexión suficientemente transversales para analizar los distintos sistemas de jerarquía, oposición y negación que rigen la generalidad del mundo del conocimiento. (…) La crítica feminista parte sacudiendo los límites de las disciplinas universitarias que resguardan la integridad de los corpus académicos, para detectar los vicios de las sistematizaciones funcionales encargadas de reproducir la autoridad del canon e incorporar lo desechado por ellas a zonas intermedias. (…) Pero, además, la crítica feminista se aventura a trabajar, fuera de la academia, las relaciones entre la universidad y otras zonas de cultura y poder (movimientos sociales, demandas ciudadanas, luchas democráticas, grupos subalternos, etc.), estimulando prácticas críticas que combinan las *construcciones de objetos* con las *formaciones de sujetos.* (Richard, 2009, pp. 77 y 78)

Esta dirección transdisciplinar, a la que oriento el trabajo intelectual político de esta investigación, no sólo se restringe la decisión de inscribir los análisis en un marco teórico no sujeto a la obediencia disciplinar tradicional, sino también a los modos de extrapolar el ejercicio de escritura más allá de la frontera del documento textual. El prefijo trans indica movimiento, tránsito, circulación, procesos inacabados e, incluso, traducciones imposibles. La transdisciplina apela a un espacio liminar de (re)creación constante, indócil respecto al canon, mestizo (sin colorismos jerárquicos) y profundamente experimental, es decir, basado en fórmulas ensayísticas de prueba-error.

El énfasis transdisciplinario de esta investigación se encuentra en diálogo con mi práctica curatorial en los proyectos *Devires* (2018)[74] y *Devenires* (2020)[75] realizados durante el proceso de investigación. Sin duda, las diferencias entre ambas ediciones tienen que ver con las realidades (sus urgencias y emergencias) de los distintos contextos (Brasil y México), pero también con el proceso de investigación doctoral. Asumo que éste fue profundamente afectado por el desarrollo de tales curadurías y, asimismo, éstas lo fueron por las transformaciones intelectuales y políticas que experimenté durante la investigación.[76] Destaco algunos elementos estructurales compartidos en ambos proyectos que considero relevantes para esta reflexión:

- Las dos curadurías surgieron del interés de efectuar un encuentro cuya articulación propia se basara en posicionamientos feministas, antirracistas y anticoloniales, al elaborar un pensamiento sobre el quehacer curatorial que huyera de la lógica antropológica de representación y pasara al plano de la presentación. En este sentido, me interesaba más dialogar-con que hablar-sobre, según puntualiza Trinh T. Minh-ha (2015) en su texto "Questions of images and politics" (1987). Desarrollé estos proyectos asumiendo la responsabilidad de lo que significa mi legado histórico en los territorios mencionados.
- El punto de partida para realizar ambos proyectos fue considerar que el signo mujer (en singular) produce una localización enunciativa privilegiada, propia de los feminismos hegemónicos. Así, decidimos pronunciarla y problematizarla conforme a un plural diferenciado, incluso hubo participantes que optaron por desecharla como válida y apelaron a identidades *queer*, trans, no-binarias o cuerpos fluidos.

---

[74] Proyecto realizado en el Instituto Goethe de Salvador de Bahía Brasil y en colaboración con la productora Giro Produções de julio a septiembre de 2018. Para obtener más información, consulte: http://mostradevires.com/ (Consultado 22.01.2020).

[75] La segunda edición se llevó a cabo en el Museo Universitario del Chopo de la Ciudad de México, en febrero de 2020. https://www.chopo.unam.mx/teatro/devenires.html (Consultado 22.01.2020).

[76] *Devires* fue gestado durante mi investigación de maestría en Arte y Cultura Contemporánea en el Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Río de Janeiro, Brasil. Sin embargo, la realización de éste fue en 2018, momento en el que ya había cursado 2 trimestres del doctorado y me encontraba afectada por múltiples debates en torno a la colonialidad, lo descolonial, la blanquitud, la interseccionalidad, la nación, las epistemologías feministas de Abya Yala, entre otros temas.

- La creación de los programas artísticos fue realizada con base en el acompañamiento de los procesos de creación y un diálogo expandido con lxs artistas. Destaco la importancia de los procesos de escucha a lxs creadorxs y de los contextos en los que se inscriben sus prácticas.
- Ambas ediciones estuvieron marcadas por un experimentalismo en el desarrollo de sus poéticas. Este ensayo se encuentra inevitablemente en diálogo con una cierta precariedad de vida y, por tanto, con una búsqueda constante de estrategias para la supervivencia y para los procesos de creación.
- Muchas de estas prácticas artísticas conllevan ejercicios de escritura crítica (modos de nombrar y contar *otros*) que desafían las narrativas hegemónicas de la historia (del arte, de la nación, de la familia heteropatriarcal, de la colonización, etc.) y lo hacen con y desde el cuerpo, puesto que es en éste donde lo universal se da en lo particular. La dimensión afectiva de tales procesos fue un tema relevante en ambas ediciones.
- Algunas de las temáticas en común, aunque con diversas formas de abordarlas, fueron la violencia, el cuerpo-territorio, los procesos de racialización y feminización, lo colonial, la colonialidad, las sexualidades y la heterosexualidad como un sistema político obligatorio, el territorio-tierra, la experimentación en la creación, y las condiciones sociales de producción de lxs artistas.

Estas prácticas escriturales (el formato tradicional de la tesis y las curadurías) son formas heterogéneas de producir discurso en el marco de esta investigación, y más allá de la negociación con la institución, que implica el compromiso de presentar un texto según la configuración científica clásica, no existe ninguna jerarquía entre estos dos modos de producir conocimiento, dado que se retroalimentan mutuamente y cuentan con maneras distintas de actuación y materialización. La definición de Nelly Richard sostiene este posicionamiento, pues por discurso, la autora entiende: “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el

campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en las que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos" (Richard, 2009, p. 76).

De este modo, la transdisciplinariedad, propia de los estudios culturales y feministas, se acentúa con la creación de "textualidades híbridas" (Richard, 2009, p. 79) durante el proceso de esta investigación. Éstas cargan un potencial creativo y político, que posibilita la ruptura de "los marcos de vigilancia epistemológica" y la desobediencia de "los protocolos de disciplinamiento académico" (Richard, 2009, p. 77), potencial íntimamente conectado con el cuerpo. Asimismo, ésta ha sido una de las estrategias metodológicas que hallé para moverme hacia otro plano (Lonzi, 2018) en este trabajo de investigación. Sin embargo, considero relevante destacar que —más allá de los elementos estructurales, mencionados anteriormente y compartidos por ambos proyectos— existe, además, una dimensión vivencial de tales experiencias (afectiva, emocional y espiritual), cuya traducción en palabras deviene una acción imposible.

En el campo de los estudios feministas, existe una vasta literatura dedicada a *sentipensar* los afectos conforme a instancias epistemológicas que participan de nuestros procesos investigativos. Sin duda, este "giro afectivo" tuvo (tiene) una gran relevancia para las investigaciones feministas, dado que tensan el marco limitante del conocimiento científico —masculino, blanco, binario, racional, occidental— y reconocen otros modos de acceder y producir saber en el contexto académico. No obstante, mi interés en señalar las dimensiones afectivas, emocionales y espirituales experimentadas en *Devires* y *Devenires* pasa por considerar que no todo lo que vivenciamos en esos eventos está sujeto a una traducción-tradición logocéntrica. Estos elementos —afectos, emociones, fuerzas invisibles— se encuentran aparentemente ausentes (por su intraducibilidad), aunque no por ello son inexistentes en esta investigación. El cuerpo, concebido en toda su complejidad, es del orden de la vivencia y ésta a menudo escapa a cualquier representación racional. Por tanto, el compromiso metodológico de elaborar una investigación transdisciplinar comporta, asimismo, asumir el riesgo de trabajar con lo inasible, lo invisible y lo intraducible de las textualidades híbridas que la componen.

En mi opinión, esta apuesta metodológica se encuentra en sintonía con lo que María Teresa Garzón Martínez (2018a) denomina “defender fantasía”, esto es, defender que no existe un modelo de crítica cultural feminista sistematizado, fijo, “unitextual” y universal: “Fantasía es el terreno privilegiado donde nos jugamos la sobrevivencia, la resistencia y el cambio, luchando siempre contra su cooptación mercantil, su banalización y su traducción en teorías ‘pop’” (Garzón, 2018a, p. 87). “Defender fantasía”, por tanto, requiere de la imaginación política para *magiar* nuevos parámetros analíticos de la cultura y, a través de ella, proponer conexiones inusitadas, que desenmascaren el complejo sistema de relaciones de poder. A mi entender, “defender fantasía” implica asumir que la lucha intelectual es indisociable de la política, entendida como praxis (puesto que pensar es una acción y producimos teoría desde el cuerpo). De igual manera, acarrea trascender los formatos clásicos escriturales (no sólo los analíticos) para definir estrategias de mayor creatividad y efectividad —en términos de transformación del sistema—, en las disputas por el poder, los significados y los sentidos de mundo.

Este movimiento hacia lo transdisciplinar (otro plano), “defender fantasía”, se presenta a modo de alquimia feminista, en el sentido de transmutar materiales innobles (dañinos, violentos, limitantes, insuficientes) en elementos valiosos de diversas naturalezas, a menudo inclasificables, pero con un fuerte potencial transformador de mundo. La alquimia es considerada una práctica protocientífica conectada con la espiritualidad de los sujetos que la practican y, por ende, revela la vulnerabilidad de las fronteras logocentradas de la ciencia y el conocimiento universal, colonial y patriarcal. No se le conoce un único origen; las genealogías trazadas encuentran vasos comunicantes entre el continente africano, algunas zonas de Oriente (China, India, Egipto) y Occidente. La complejidad de nuestra alquimia feminista se expresa en su multilocalización, su transdisciplinariedad y en su condición experimental, puesto que toda fórmula, método y proceso son situados y sin garantías.

2.2. Una investigación feminista situada: reflexiones en torno a lo mestizo, la blanquitud y la experiencia, en el ejercicio de escritura

El objetivo de este apartado es elaborar una reflexión acerca de lo mestizo (como un campo de disputa de significados y sentidos de mundo), los debates en torno a los estudios de blanquitud (no sólo como una identidad racial, sino como el programa moderno-colonial que rige el Mundo del Uno) situados en la experiencia brasileña y en diálogo con mi lugar de enunciación. A continuación, presentaré algunas consideraciones sobre las implicaciones intelectuales y políticas que conlleva realizar una investigación feminista encarnada desde el sur global, asumiendo la ancestralidad del legado histórico colonial de la blanquitud, y finalizaré con algunas reflexiones sobre la experiencia del proceso de escritura de esta tesis.

En el próximo capítulo expondré los procesos por los cuales es relevante la pregunta sobre lo mestizo en las poéticas contemporáneas del circuito institucional artístico brasileño. El mestizaje, como mito fundacional organizador de la geopolítica interna brasileña, fue engendrado por la violencia y la dominación, a pesar de haber sido producido históricamente bajo retóricas reconciliatorias. Observar lo mestizo en Brasil es comprender de qué maneras se ha organizado la nación territorialmente conforme al marcador racial —como expongo en los capítulos 4 y 5, donde analizo los procesos creativos. A mi modo de ver, el mito de la democracia racial se convirtió en la posibilidad material de alcanzar un pacto civilizatorio a partir de una narrativa blanco-futurista y conforme a lógicas sociales basadas en una falsa convivencia armónica. Así, la subjetividad mestiza surgió como un producto del imaginario nacional que, lejos de ser independentista, abogó por la continuidad del modelo colonial con matices locales. Sin embargo, su dimensión performativa permite que sea reformulada al pensar los procesos de racialización y desplazar al sujeto blanco del centro del poder. Las fronteras para determinar lo mestizo son muy complejas, por lo que los estados-nación son quienes detentan el poder de la demarcación territorial y corporal por medio de un conjunto de políticas públicas que definen a la ciudadanía. De ahí que el mestizaje sea un campo de lucha que implique significados, cuerpos, prácticas, política y poder.

Algunos de estos debates se están llevando a cabo desde los estudios de blanquitud —pues se repiensa lo mestizo como un lugar de poder— al considerar la complejidad de las prácticas culturales brasileñas y al reconocer la multivocalidad que conforma el país, con el propósito de desnaturalizar el alto prestigio social del sujeto blanco (Sovik, 2005). La identidad racial blanca se ha construido histórica y socialmente como el lugar de los privilegios simbólicos y materiales. El sujeto blanco detenta una posición de poder, desde la cual observa cómodamente a la(s) *otredad(es)*; ser blanco es considerado el estándar normativo único —el modelo de ser humano ideal—, por lo que su identidad racial no necesita ser marcada. Así, las personas blancas nacen, crecen y viven en una suerte de confinamiento social que garantiza un ambiente racialmente relajado (Cardoso, 2010a, 2010b, 2011; Silva Bento, 2002; Sovik, 2005).

Lourenço Cardoso toma la definición de blanquitud de Ruth Frankenberg[77] para afirmar que ésta es "un lugar estructural desde donde el sujeto blanco ve a los otros, y, asimismo, una posición de poder, un lugar cómodo desde el cual se puede atribuir al otro aquello que no se atribuye a sí mismo" (Cardoso, 2010b, p. 50). Las principales líneas de estos debates se resumen en los siguientes puntos:

- La invisibilidad racial es una de las principales características de la blanquitud. Tan pronto como las personas blancas son confrontadas y racializadas, se produce en ellas un gran impacto, cuyos resultados, en muchos casos, son la negación, el contra-ataque o la acusación del llamado "racismo al revés".[78]
- El debate acerca del pacto de silencio entre las personas blancas a la hora de reconocer el lugar que ocupan en la sociedad. En general existe una dificultad para admitir que son parte esencial de la permanencia de las desigualdades. Según Cardoso (2011, p. 87), con

[77] Ver: Frankenberg, 1993. En esta obra, la autora fundamenta que la invisibilidad racial es una de las características principales de la identidad racial blanca. Sin embargo, Lourenço Cardoso afirma que en la actualidad Frankenberg ha adquirido un posicionamiento crítico frente a esa idea, pues considera que, más que pensar la invisibilidad del sujeto blanco, se trataría de analizar las formas en las que esa identidad es marcada (Cardoso, 2011, p. 85).

[78] En este caso considero relevante destacar que las personas blancas sí pueden sufrir discriminación; sin embargo, el "racismo al revés" no existe, puesto que el marcador racial blanco define el grupo social de poder de la matriz de dominación. Ser blanco significa ser y tener el poder.

la emergencia de los estudios de blanquitud en Brasil, sobre todo en el presente siglo, las personas blancas que problematizan el racismo y tienden a cuestionar sus privilegios son aquellas dedicadas al estudio de la negritud o temas referidos a las comunidades originarias (puesto que las mismas investigaciones desafían sus privilegios), y/o también lxs activistas.

- Existe un ingrediente narcisista que valora y refuerza las características fisiológicas de las personas blancas, por ende, su autoestima y confianza, dado que se sienten representadas en cualquier espacio social.[79] En este sentido se orienta la concepción de "pacto narcisístico" de Silva Bento (2002): la blanquitud ha pactado la distribución interna de los beneficios propios de su legado histórico bajo la falsa apariencia de la ideología de la meritocracia.
- Blanquitud es sinónimo de humanidad, belleza, inteligencia, razón, modernidad y norma.
- La blanquitud no sólo apela a la identidad racial, sino también a un programa moderno-colonial que alcanza las dimensiones de lo social, corporal, subjetivo, espiritual, religioso, territorial, económico, político, administrativo y jurídico. Además, se encuentra en la base de la creación del mito fundacional de la democracia racial, que organiza el modelo de nación brasileña.

Cardoso (2010a) distingue dos tipos de blanquitud: acrítica y crítica. La primera rechaza el racismo, tampoco admite la discriminación racial, y considera que el sujeto blanco se encuentra en una condición superior respecto al resto de los seres humanos (la llamada supremacía blanca). Por el contrario, la segunda desaprueba el racismo públicamente; asume que existen privilegios garantizados por el hecho de pertenecer a ese grupo social. No obstante, considerando que el racismo es una maquinaria de producción de diferencias —una de las matrices de dominación del sistema-mundo, en palabras de Patricia Hill Collins—, que discrimina, invisibiliza, apaga y, en el peor de los casos, oblitera todo aquello

[79] Ver: Marugán Ricart, 2021.

concebido como *otredad,* limitarse a rechazar el racismo no comporta finalmente su transformación. La blanquitud crítica no contribuye a paralizar esa maquinaria de producción de privilegios al servicio de la muerte.

Discutir blanquitud no implica reflexionar sobre la tonalidad pigmentocrática (dado que una cuestión es el color de la piel, y otra, los procesos de racialidad, como nos enseña Vovó Cici),[80] sino pensar de qué maneras ese legado histórico se beneficia del conjunto de violencias, saqueos y exterminios que producen los privilegios de este grupo social en nuestro presente. De ahí que problematizar individual y colectivamente la noción de privilegios sea fundamental para desvelar los prejuicios que sustentan las teorías de destrucción-despojo y los beneficios materiales y simbólicos adscritos a la blanquitud como programa de la modernidad colonial. De este modo, la única opción que tenemos es reconocer las estructuras de ese legado y generar diálogos afectivos con las existencias múltiples de este mundo (no reducidas apenas a lo humano); pláticas no exentas de profundos malestares y muchas incomodidades.

Apelar a una blanquitud antirracista pudiera parecer un oxímoron. De hecho, desde una perspectiva semántica lo sería. Sin embargo, no veo otro camino posible que no sea el de asumir la contradicción de ser feminista, beneficiaria de ese programa moderno-colonial y, asimismo, orientar mi práctica intelectual y política hacia horizontes antirracistas y anticoloniales. Por tanto, sólo me queda abrazar el oxímoron y situar mi investigación en lo que Lourenço Cardoso denomina el "conflicto de zona fronteriza", es decir, "representa, sobre todo, al blanco antirracista, que se encuentra en el grupo opresor y al mismo tiempo se coloca contra la opresión" (2010b, p. 68).

Además, abogar por una blanquitud antirracista supone resignificar la noción de diferencia, desde una ética responsable que busque moverse hacia otro plano (más allá de la dialéctica hegeliana), a partir del reconocimiento de la incompletitud, la alteridad, la dignidad y la interdependencia entre todas las vidas del planeta.[81]

---

[80] Ver: conversatorio "Fio ancestral" del proyecto *Redes & Raízes*, enero 2021. Recueperado: https://www.youtube.com/watch?v=vr1xuzQKK9E (Consultado: 30.8.2021).

[81] A mi entender, la blanquitud antirracista también implica un trabajo crítico de revisión del llamado "racismo ambiental". Ver: Pacheco, 2007. En este sentido, con la investigadora Damiana Bregalda

¿Cómo abordar las diferencias que nos separan? Es el interrogante que articula muchas de las prácticas discursivas y materiales de los feminismos de distintas localizaciones. Ya en la década de los ochenta, Audre Lorde (1948)[82] llamaba la atención sobre el asunto, pues afirmaba que aquello que nos separa no son las diferencias en sí, sino el rechazo a reconocer su existencia y las distorsiones producidas por el significante universalista "Mujer" en los cuerpos interseccionales de las mujeres racializadas. De ahí surge la relevancia del análisis filosófico sobre la diferencia sin separabilidad de Denise Ferreira da Silva (2016): en el marco de estos debates, ¿y si concibiéramos las diferencias como singularidades en sí mismas en lugar de pares contrarios? Este podría ser un modo de deslizarnos hacia un pensamiento afectivo distinto:[83] estaríamos *(i)magi(n)ando* una ética *otra* —al friccionar la gramática moderna-colonial—, que nos permitiría contornear un sujeto político feminista y antirracista, a partir de todo aquello que nos separa: una definición del "nosotras" plural, compleja, dinámica, cambiante y sujeta a múltiples debates. En palabras de Ferreira da Silva:

> En vez de un Mundo Ordenado, pudiésemos imaginar El Mundo como una Plenitud, una composición "infinita" en que cada singularidad existente esté sujeta a convertirse en una expresión posible de todos los otros existentes, con los cuales ella [la Plenitud] esté enmarañada más allá del espacio y del tiempo. (2016, p. 59)

La posibilidad de imaginar un mundo enmarañado más allá de las coordenadas espacio-temporales no significaría escapar de la responsabilidad de quien enuncia, sino suspender la concepción cartesiana de espacio y tiempo para preguntarnos "¿cómo pensar la socialización por fuera del texto moderno?" Esta es la pregunta que ha orientado la creación y el fortalecimiento de los vínculos con las

---

he venido reflexionando sobre lo que hemos llamado "parentesco extendido", influenciadas por el *sentipensar* de los pueblos originarios en Brasil (Geni Núñez y Ailton Krenak, principalmente), conceptualización que he aplicado al análisis del proceso creativo *TERRANE* (capítulo 4). Ver: Bregalda y Marugán Ricart, 2022.

[82] Acceso al texto "Idade, Raça, Classe e Sexo: Mulheres redefinindo a diferença" de Audre Lorde, traducción en portugués. Recuperado: http://www.pretaenerd.com.br/2015/11/traducao-idade-raca-classe-e-sexo.html (Consultado: 22.10.2021)

[83] Como suele anunciar Yashodhan Abya Yala: "un corazón inteligente y una mente emocionada". Es la estrategia de lucha de esta líder quilombola, caracterizada por una fuerza femenina de *sentipensar* el mundo. Yashodhan es Yalasé de la Nación Muzunguê, Sangoma de la Casa 7ª Orden, integrante del Consejo de Ancianos e inspiradora de la Comunidad Kilombola Morada da Paz - Território da Mãe Preta CoMPaz.

artistas y el resto de sujetos actuantes a lo largo del proceso de esta investigación.[84] La sintonía y complicidades vividas —fuera del texto moderno— me han llevado a considerar la distinción entre identificación y reconocimiento. Mientras que la primera remite a las marcas identitarias que la nación imprime en los cuerpos y puede ser traducida a una discursividad logocentrada, el reconocimiento pertenece a la esfera de la ancestralidad, lo energético, lo espiritual, lo afectivo y lo corporal; es decir, el reconocimiento atraviesa procesos que pueden ser de la dimensión de lo inasible, invisible o inefable, pero no por ello inexistente, como señalé anteriormente, a propósito de las afectaciones y repercusiones que tienen los proyectos curatoriales (textualidades híbridas) en esta investigación.

El mutuo reconocimiento entre las diversas singularidades en sí mismas —que conforman una colectividad particular en el marco de esta pesquisa— y la ética feminista —que conlleva la realización de toda investigación situada—, me han desafiado a reflexionar sobre lo que María Teresa Garzón Martínez (2018b) nombra "escritura auto-litigante", es decir, "sentipensar" formas de salir de mi zona de confort para producir una escritura de intervención contra mí misma. En palabras de la autora:

> ¿Podría una escribir en su contra, escribir contra sí misma? Se pregunta valeria flores en su ya clásico ensayo: "Escribir contra sí misma: una micro-tecnología de subjetivación política" (2010). Y continúa: ¿Qué procesos de desidentificación del yo se activan? ¿Qué empresa política —y de producción de conocimiento— podría deducirse de una escritura que litigue contra sí, contra Una, contra la sedimentación de un yo que tiende a estabilizarse? (flores, 2010, p. 211. El agregado es mío). Y aún más, desde esa escritura auto-litigante, es posible tan siquiera pensar en un "nosotras" teniendo en cuenta el cuestionamiento previo a las mujeres blancas, en 1982, que formula Hazel V. Carby (2012, p. 243): "¿a qué os referís exactamente cuando decís "NOSOTRAS?". Entonces, en el momento en que la batalla real contra la opresión empieza en la piel, ¿es posible un "hacer" feminista descolonial, en nuestra Abya Yala, crítico a la blanquitud, cuando has sido construida y sigues siéndolo como una mujer blanca? ¿Sería esto escribir contra sí misma? ¿Una apuesta miope tal vez? O ¿estamos en el territorio donde habita el oxímoron? (Garzón, 2018b, pp. 1 y 2)

[84] Desde mi directora de tesis, profesoras y compañeras del doctorado, lxs autorxs con las que dialogo en la investigación o algunas de las participantes de las *Vivências* hasta las artistas, activistas, escritoras e investigadoras que han sido parte de los programas curatoriales de los tres proyectos realizados durante el doctorado, *Devires*, *Devenires*, *Feminismos Antipatriarcales & Poetic Disobedient*. Ver: https://paolamaruganricart.net/proyectos-curatoriales/ (Consultado: 06.07.2021).

El ejercicio de escribir contra una misma deviene, inevitable, por el hecho de haber nacido en el Estado español; estar realizando el doctorado en México e investigando sobre Brasil, y contando, además, con una credencial de estudiante universitaria cuya numeración acaba en 1492 —un detalle anecdótico cargado de fuerte simbolismo. Sin embargo, la idea de lo auto-litigante tiene una fuerte connotación jurídica y pudiera parecer que tengo el látigo preparado para aplicarme la correspondiente penitencia. Lo cierto es que no tengo el menor interés en ninguna práctica procesal, y mucho menos en otras orientadas al punitivismo católico. Escribir contra mí misma no significa actuar contra la persona que soy, sino accionar una escritura contra *mi lugar de fala*, tal y como lo plantean Djamila Ribeiro (2017) y Patricia Hill Collins (2000); es decir, escribir críticamente desde y contra el legado histórico del sujeto de mis estructuras. Efectivamente, la "escritura auto-litigante" remite a una dimensión estructural:

> Como explica [Patricia Hill] Collins, cuando hablamos de puntos de partida, no estamos hablando de experiencias de individuos necesariamente, sino de las condiciones sociales que permiten o no que esos grupos accedan a condiciones de ciudadanía. Sería, principalmente, un debate estructural. No se trataría de afirmar las experiencias individuales, sino más bien entender cómo el lugar social de ciertos grupos ocupa y restringen oportunidades. Al tener como objetivo la diversidad de experiencias, se da la consecuente quiebra de una visión universal. Una mujer negra tendrá experiencias distintas de una mujer blanca debido a su localización social. Experimentará el género de maneras distintas. (Ribeiro, 2017, p. 34)

La "escritura auto-litigante", por tanto, significa accionar un dispositivo que vaya contra las estructuras de dominación, cuyas figuraciones producen los privilegios de ciertos cuerpos y vidas. La práctica de escribir contra mí misma pertenece al "conflicto de zona fronteriza" ─según Lourenço Cardoso (2010b, p. 68)─, del que sin duda no puedo escapar: un área de negociación constante entre lo aspiracional que es la blanquitud antirracista y las estructuras materializantes de la matriz de dominación. El desafío implica un proceso de aprendizaje sobre cómo habitar las contradicciones que surgen entre mi identidad[85] y mi práctica, para producir conocimiento entre la construcción y la contradicción. Esta "escritura auto-

[85] Acerca de este tema, ver: Marugán Ricart, 2020.

litigante" atañe, justamente, a la necesidad de desobedecer ciertos valores éticos, sociales y culturales (aparentemente estables e inmutables y, supuestamente, universales) que me han formado como persona oriunda del norte global y con privilegio de blanquitud. El desafío de enunciarme feminista desde dicha localización tiene que ver con librarle la batalla a ese sujeto político hegemónico que habita en muchas de nosotras (feministas europeas con dicho privilegio). Europa es una ficción material muy compleja y cargada de contradicciones, con la que irremediablemente tengo que identificarme, para "asumir nuestra responsabilidad histórica" (Garzón, 2018b, p. 97).

De cualquier modo, una vez asumido ese compromiso con(tra) mi *lugar de fala* y su respectivo dispositivo crítico de escritura en la investigación, considero pertinente afirmar que la identidad es mucho más compleja que las marcas impresas por el constructo nación en los cuerpos y vidas, por lo que la interseccionalidad es una herramienta que ayuda a vislumbrar tal complejidad. Además, en mi caso, la nación española pertenece a la matriz de dominación por su historia colonial, de cuyo legado la ciudadanía es beneficiaria, pero esto no significa que racialmente (social, religiosa y territorialmente) sea una nación homogénea. No reconocer la historia que cuenta la pigmentación de ciertas pieles, la arquitectura, la comida y los nombres de muchos pueblos y ciudades de donde provengo representaría ser connivente con las relaciones de saber-poder de la blanquitud en la historiografía hegemónica de la nación.[86] Enunciarme apenas como investigadora blanca sería exactamente lo que ese constructo identitario desearía, por lo que también considero fundamental (como parte de la ética feminista) reconocer relatos *otros* invisibilizados en la historia hegemónica de la nación,[87] que contornean una cierta opacidad en los procesos de identificación y, además, justifican la incomodidad que siento cada vez que me presento apenas como "mujer blanca" en determinados contextos.

[86] Ver: Cosano, 2019. En esta investigación, el autor articula una serie de relatos de mujeres negras nacidas en España entre los siglos XVI y XVII dedicadas a las artes del flamenco (la danza y el cante).
[87] Éste podría considerarse un tema para otra investigación doctoral. En relación con el mismo, ver: Martín-Márquez, 2011.

La experiencia del ejercicio de escritura también se encuentra atravesada por las afectaciones que esta práctica despierta en el cuerpo y que me han incitado a elaborar una reflexión sobre la noción de intimidad —gracias a los diálogos con varias de las voces participantes (directa e indirectamente) en la tesis—, durante el proceso investigativo.[88] En este sentido, con Sobonfú Somé aprendí que toda concepción de intimidad se encuentra fundamentalmente conectada a la idea de ritual, "fuera del ritual, nada puede ser verdaderamente íntimo", afirma la autora (Somé, 2003, p. 56). Sus enseñanzas me ayudan a pensar los procesos de escritura como un ritual entre mi subjetividad (espíritu)[89] y la de todas las actuantes en esta investigación. Con Sobonfú Somé (2003) afirmaría que escribir es un acto de amor propio y a la comunidad —también o especialmente, en el marco de una investigación académica. Alcanzamos la intimidad de esta práctica sólo cuando la escritura es encarnada. Así, entiendo que la intimidad en este ejercicio surge gracias a una apertura corporal, que permita un diálogo sagrado con nuestras predecesoras, convocándolas, honrándolas y tejiendo con ellas textos revolucionarios. Por eso afirmo(amos), que los feminismos son acción, memoria y revolución. Además, reconocer y honrar la trayectoria de nuestras maestras es profundamente feminista, anticolonial y anticapitalista (puesto que han sido invisibilizadas o borradas de la historia hegemónica).

De la misma forma que las redes afectivo-políticas son el eje estructural de la producción de los procesos creativos de Ana Lira y el Balé das Iyabás, la decisión de generar redes teórico-afectivas son la apuesta política por la que abogo, en los modos de concebir una investigación feminista situada. Además, como nos enseña Sara Ahmed, "las citas son memoria feminista" (2018, p. 33), una(s) memoria(s) tejida desde múltiples genealogías y geolocalizaciones. De ahí que considere que

---

[88] Agradezco las conversaciones que he tenido al respecto con mi directora de tesis, Dra. Mónica Cejas, a las artistas Ana Lira, Helen Ceballos, Alysson Amancio, a las investigadoras Damiana Bregalda, Sara Ibáñez O'Donnell, Carol Marim, a las escritoras Carolina Rocha/Dandara Suburbana, Júlia Alquéres, Zaira Ruiz y el grupo de lectura de Zafadas, entre otras que no son menos importantes por no haber sido citadas aquí.

[89] En sus reflexiones sobre la intimidad, Sobonfú Somé decía que ésta era como una canción del espíritu, la cual invitaba a dos personas a compartir su propio espíritu. Esta mujer sabia, "la guardiana de los rituales", de Burkina Faso, entendía el espíritu como la energía que nos ayuda a conectarnos entre nosotras y nuestras ancestrales.

las rutas teóricas son una elección política. El desafío no consiste en apenas politizar la metodología, sino también la producción teórica —la epistemología, dado que "lo personal es teórico" (Ahmed, 2018, p. 25)— y, por tanto, lo teórico es político. Esta es la vía por la cual he podido explorar la complejidad que articula los vínculos de esta investigación, la blanquitud antirracista, la "escritura contra mí misma", la intimidad en la creación y las redes teórico-afectivas, para llegar a comprender finalmente que los procesos de escritura de la tesis no son solitarios, como durante un mucho tiempo creí, nuestras escrituras tienen una larga historia.

Longa história[90]
Trazemos mulheres de outros tempos na fala
Uma intrépida dicção nos afaga
Há mais nós do que solturas
Em nossa conexão afiada
Pensou que estivéssemos mortas?
As nossas histórias são nítidas
Ainda que subestimadas
Vivemos na combalida
Memória de luta
Das nossas antepassadas
Nossa feitiçaria é sagrada (...)

Larga historia
Traemos mujeres de otros tiempos en el habla
una intrépida dicción nos acaricia
Hay más nudos que aflojes
En nuestra conexión aguda
¿Pensaste que estuviéramos muertas?
Nuestras historias son nítidas
aunque subestimadas
Vivimos en la debilidad
Memoria de lucha
de nuestras antepasadas
Nuestra brujería es sagrada (…)

[90] Autora: Dandara Suburbana / Carolina Rocha. Este poema no es parte de ninguna publicación, pero se encuentra completo disponible en la red social Instagram de la escritora: https://www.instagram.com/adandarasuburbana/?hl=es-la (Consultado: 23.10.2021).

2.3. Contextualismo radical: teorizar desde lo concreto

Los estudios culturales nos desafían a desarrollar un trabajo teórico relacional que no se exprese apenas en los modos de concebir el contexto, sino en radicalizar la tarea de contextualizar; es decir, proponen situar las teorías (*go on theoring* de Hall), las categorías y las tramas de los espacio-tiempos de las investigaciones. Y esto mismo —articulado con las epistemologías feministas—: llevado a la práctica desde el conocimiento situado (Dona Haraway); el *Feminist Standpoint Theory* (Sandra Harding, Patricia Hill Collins); las teorías encarnadas de las feministas chicanas (Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, Aurora Levins);[91] el *lugar de fala* (Djamila Ribeiro); la *escrevivência* (Conceição Evaristo), o la interseccionalidad (ver el siguiente apartado), se radicaliza en el sentido de concebir el complejo entramado de la investigación como un todo anclado en las nociones de articulación, cambio y proceso. De ahí que considere el contextualismo radical un modo *otro* de producir teoría conforme a la idea de movimiento que estructura mi propuesta metodológica: el moverse con para con-moverse. Eduardo Restrepo escribe a propósito:

> El contextualismo radical es, ante todo, un tipo de pensamiento relacional que argumenta que cualquier práctica, evento o representación existe en una red de relaciones, por lo que no son anteriores ni pueden existir independientemente de las relaciones que los constituyen. (…) De ahí que la categoría de contexto planteada en estudios culturales sea la de esta densa red de relaciones constituyentes de cualquier práctica, evento o representación. Esto supone alejarse de una noción de contexto como simple telón de fondo o el escenario donde sucede algo, para considerar el contexto como su condición de posibilidad. (…) El contexto lo constituyen el entramado de las relaciones (o articulaciones, si preferimos un vocabulario más técnico) constituyentes de un hecho (práctica, representación, evento…) que puede incluir relaciones de diferentes escalas, pero siempre referidas a lo concreto, es decir, a lo existente en un lugar y momento dado. (2009, pp. 9 y 10)

La decisión metodológica de realizar una investigación contextual afectaba, primeramente, a la organización del formato de la propia tesis, puesto que ya no se trataba de dedicarle un capítulo al contexto en el que se desarrollan las procesos creativos, concibiéndolo como un “simple telón de fondo o el escenario donde sucede algo”, según Eduardo Restrepo (2009). Frecuentemente, este suele quedar

[91] Ver: Moraga y Castillo, 1988.

aislado de los análisis de investigación (Cejas, 2020), por lo que la apuesta consiste en investigar entendiendo que “para los estudios culturales tanto el método como el objeto/sujeto de estudio deben contextualizarse; y esto debe hacerse de modo relacional, produciendo un entramado entre ambos del que resulte un determinado contexto, el cual es parte y todo a la vez” (Cejas, 2020, p. 18).

Así, en esta investigación he tratado de comprender de qué maneras las prácticas artísticas de Ana Lira y el Balé das Iyabás contribuyen a producir (interviniendo y transformando) las marcas de sus propias condiciones históricas, políticas, sociales, culturales y afectivas, mientras que son portadoras de tales especificidades; que el contexto sea parte y todo a la vez revela la potencia performativa propia de un contexto concebido como un ente vivo (en su actualización constante por medio de las relaciones cambiantes que producen la realidad) y del devenir de los procesos creativos (en su capacidad de intervención). Gorsseber menciona que:

> No significa poner, como sucede frecuentemente, poner el contexto en el último capítulo como una forma de telón de fondo o marco interpretativo. Se trata de ver el contexto tanto como el objeto del análisis como la fuerza que determina nuestro análisis. Entender el contexto como un campo multidimensional de relaciones, es de lo que se trata los estudios culturales; no se trata de entender la cultura, sino de comprender el contexto con la cultura como elemento absolutamente vital y, como lo es para muchos, la manera por la que entramos al contexto. Así, no debemos pensar el contexto como una entidad fija, estable, geográfica y temporalmente pre definida, ni tampoco como un caos desordenado y aleatorio. En su lugar, debemos entender el contexto como cambiante y activo, como organizado y organizador. (2017, p. 29)

El contextualismo radical sería, por tanto, otra manera de leer los procesos creativos insertos performativamente (tanto en su hacer como en su pertenecer) en un contexto que es cambiante y activo, organizado y organizador. Incluso plantea otro modo de analizar la formación de los sujetos políticos que producen tales poéticas, cuyo proceso de subjetivación —por medio de sus prácticas artísticas-políticas— se inscribe y transforma el propio contexto. Durante el proceso de esta investigación entendí que el contextualismo radical es una práctica que se basa en la voluntad de conexión, y se presenta como una posibilidad —o varias— de ensayar diferentes coreografías escriturales (experimentalmente, a modo de prueba-error),

para ir sintiendo cuál podría ser el mejor análisis de los procesos creativos; el más comprometido políticamente con la realidad de la cual escribo, y considerando, además, mi *lugar de fala* (Ribeiro, 2017), en su voluntad aspirante a una blanquitud antirracista.

““Soltar” una escritura amarrada, en muchos casos, por la misma formación disciplinar, es un reto” (Cejas, 2020, p. 13) que he enfrentado a través de la apuesta metodológica de la transdisciplinariedad, el contextualismo radical y una “escritura contra mí misma”. Como mencionaba con anterioridad, este compromiso acarrea un movimiento a modo de salto al vacío que me ha llevado a abandonar la zona de confort disciplinar (salir de casa = la disciplina de historia del arte), abriendo, a su vez, muchos interrogantes sobre el proceder de esta práctica metodológica, relacionados con el status de la producción de verdad y conocimiento, al igual que con el ejercicio de violencia epistémica tan bien conocido por todas y del cual no estamos exentas de realizar. Efectivamente, lo que está en disputa es el conocimiento, la creación teórica y, por ende, la producción de verdad(es), como manifiestan los propios procesos creativos. Lo que Ana Lira y las mujeres *pedreiras* del *sertão* están discutiendo es justamente la historia única (Adichie, 2009) que escribe la nación moderna brasileña acerca del semiárido nordestino al proponer modos de leer *otros* el entramado de relaciones que constituyen esa región y la vida de las mujeres. También, debaten dicha historia única al elaborar *outros contos possíveis* (Ana Lira, 2020)[92] a partir de complejizar las relaciones materiales, simbólicas y sutiles; las distintas conexiones que producen otras miradas y sentires de ese territorio, y de las existencias vivas que lo habitan (no sólo las mujeres). En el caso de las *Vivências do Balé,* la disputa se da por el reconocimiento de la ciudadanía y humanidad de las mujeres negras (pues afirma un lugar de poder y existencia), los saberes ancestrales afrobrasileños-afrodiaspóricos-quilombolas — como es el caso de la práctica de la danza (espacio cognitivo y herramienta política) o el de la mitología del Candomblé (espacio cognitivo, espiritual y religioso). Ambos procesos creativos re-escriben el relato único contado por la nación desde su

[92] Presentación de *TERRANE* a cargo de Ana Lira en *Devenires*, Museo Universitario del Chopo, CDMX, 2020.

proceso de formación (problematizándolo y complejizándolo) a través de la voz de las mujeres y sus experiencias en los territorios.

Los análisis que presento en esta investigación son mi (un) modo de leer esas otras historias posibles de la nación brasileña, a través de la lente de *TERRANE* y las *Vivências do Balé,* y desde mi lugar de existencia, mientras busco desestabilizar modestamente las operaciones de poder de las narrativas del legado colonial, producidas por la blanquitud del proyecto europeo (en complicidad con la *colonialidad del poder,* género y saber), en aras de contribuir a los procesos de reparación. Se trata, por tanto, de elaborar análisis orientados por una metodología feminista de la sospecha (Garzón et al., 2014) que desbaraten el aparato arquitectónico cognitivo en el que fui formada para dudar de todo, tanto de la sacralidad que envuelve la epistemología occidental (el saber-poder) como de mí misma (el sujeto histórico).

2.4. Reflexiones sobre el enclave interseccional de una investigación feminista: las categorías racialidad, mujeres, cuerpo-territorio y nación, en el análisis de los procesos creativos

El objetivo de este apartado consiste en elaborar una serie de reflexiones sobre la interseccionalidad, que justifiquen mi apuesta teórica y metodológica mediante el uso de la misma, frente a las múltiples críticas que son proyectadas desde distintas corrientes feministas, debido a los usos y abusos de dicha herramienta, sobre todo en el contexto de la academia(s) del norte global. Además, propongo buscar modos de articular las categorías de esta investigación: racialidad, mujeres, cuerpo-territorio y nación, en clave interseccional, para los análisis de los procesos creativos de *TERRANE* de Ana Lira y *Vivências do Balé* del Grupo Cultural Balé das Iyabás.

Investigadoras feministas de diferentes (geo)localizaciones han considerado la interseccionalidad como una herramienta primaria para la producción teórica de la diferencia, en cuya base se encuentran las nociones de subjetividad, cuerpo y experiencia. Existe un consenso generalizado a la hora de concebir la interseccionalidad como piedra angular de los feminismos negros de la llamada segunda ola.[93] Esta lente crítica descortina el sistema de opresiones interconectadas (Hill Collins, 2010) y co-constitutivas del *sistema moderno-colonial de género* (Lugones, 2008, 2011), al promulgar una igualdad analítica entre las categorías identitarias de raza, clase, género, edad, territorio, religiosidad, entre otras. Kimberlé Crenshaw fue quien acuñó dicho término en el marco jurídico estadounidense de finales de los años ochenta, lo que consolidó a la interseccionalidad como una doctrina feminista y antidiscriminatoria, estructurada a partir de tres ejes:

> (i) Estructural (abordando la intersección entre racismo y patriarcado en relación con la agresión y violación contra las mujeres); (ii) Política (abordando la intersección entre la organización antirracista y la organización feminista); (iii) Representacional (abordando la intersección entre estereotipos raciales y estereotipos de género). (Puar, 2013, p. 346)

[93] Existe una vasta la literatura crítica en torno al modelo historiográfico de las olas del feminismo, por su carácter universalista y enmascarador de prácticas políticas acontecidas entre los distintos periodos de las olas. Desde los feminismos negros se han elaborado críticas a ese modelo, a partir de la articulación de narrativas históricas del movimiento negro y el feminismo negro en Brasil. Ver: Gomes Silva y De Sousa Ferreira, 2017; Domingues, 2016.

Sin embargo, las genealogías del pensamiento feminista negro en la diáspora *amefricaladina* —según la conceptualización de Lélia Gonzalez (1988)— desvelan la anticipación conceptual de esta noción. Ya son varios siglos en los que se advierte cómo las mujeres negras desafían el reduccionismo identitario de la blanquitud acrítica (Cardoso, 2010) al articular los conceptos de raza, clase, género y nación, desde sus campos de actuación. *Ain't I a woman?* fue el interrogante que Sojourner Truth lanzó a la audiencia de la convención de mujeres —celebrada en Akron (Ohio) en 1851— en aquellos turbulentos años en los que las mujeres enfrentaban múltiples barreras para la apertura de caminos debido al desmantelamiento del sistema esclavista y la implantación del sufragio universal. La potencia vital y el sentido de justicia social de esa interpelación sigue resonando actualmente en la militancia feminista antirracista brasileña y afrodiaspórica. "¿Acaso no soy una mujer?" se ha convertido en un eslogan decimonónico que desvela los vínculos intrínsecos en las disputas interseccionales dadas entre el espacio público y el ámbito institucional. Gracias a esta herramienta es posible identificar las diferentes dinámicas de poder actuantes simultáneamente en los cuerpos y vidas de las mujeres:

> ¡Yo he arado, he sembrado y he cosechado en los graneros sin que ningún hombre pudiera ganarme! ¿Y acaso no soy una mujer? Podía trabajar tanto como un hombre, y comer tanto como él cuando tenía la comida ¡y, también, soportar el látigo! ¿Y acaso no soy yo una mujer? He dado a luz trece niños y he visto vender a la mayoría de ellos a la esclavitud ¡y cuando grité, con mi dolor de madre, nadie si no Jesús pudo escucharme! ¿Y acaso no soy una mujer? (Truth en Davis, 2004, p. 69)

En el corazón de las epistemologías afrodiaspóricas, el agua es entidad sagrada y fundacional. Así lo manifiesta la propuesta atlántica de interseccionalidad de Carla Akotirene (2019), un proyecto teórico militante que busca descolonizar las relaciones de saber-poder en la producción de un conocimiento, que, de cierta manera, ha sido capturado por procesos de extorsión epistémica propios de la blanquitud y la colonialidad del saber.

La autora concibe la interseccionalidad como una herramienta ancestral para realizar análisis críticos de los sistemas de opresión, los cuales están interconectados, al tomar como referencia topográfica la memoria de los tránsitos

navieros del Atlántico negro. Además, propone una genealogía inscrita en gramáticas africanas y diaspóricas para *sentipensar* las intersecciones entre colonialismo y colonialidad, heteropatriarcado y supremacía blanca. Como sugiere Akotirene:

> Es oportuno descolonizar perspectivas hegemónicas sobre la teoría de la interseccionalidad y adoptar el Atlántico como locus de opresiones cruzadas, pues creo que ese territorio de aguas traduce, fundamentalmente, la historia y la migración forzada de africanas y africanos. Las aguas, además de eso, cicatrizan las heridas coloniales causadas por Europa, manifestadas en las etnias traficadas como mercancía, en las culturas ahogadas, en los binarismos identitarios, contrapuestos humanos y no humanos. En el mar Atlántico tenemos el saber de una memoria salada de esclavismo, energías ancestrales protestan lágrimas sobre el océano. (2019, p. 20)

Esta perspectiva atlántica se sitúa en el devenir (en gerundio) de un proceso de producción de memoria colectiva ancestral, que aúna prácticas y saberes de mujeres afrodescendientes, procedentes de cosmopercepciones[94] de las tradiciones Ioruba, Nagô o Bantú. Entre la militancia feminista negra brasileña es común escuchar: "os nossos passos vêm de longe!" (¡nuestros pasos vienen de lejos!). Ese "nosotras" produce una categoría identitaria compleja, fluida y plural que aglutina experiencias interseccionales oriundas de las matrices de dominación, (Hill Collins, 2000) tales como el racismo, el capitalismo global y el heteropatriarcado colonial. Sin embargo, también se inscribe en genealogías afroatlánticas, donde las mujeres negras son agentes históricos y políticos en toda su complejidad existencial (Carneiro, 2005; Werneck, 2016). Las divinidades femeninas (las *Iyabás*) de la tradición del Candomblé son fuente de gran inspiración en los procesos de transformación políticos, culturales y cognitivos, de muchas mujeres afrobrasileñas. Werneck escribe al respecto que:

> Si utilizamos a *ialodê* como clave de lectura, como metáfora de liderazgo y auto-gobierno, verificaremos la capacidad de agenciamiento embutida en las formas con que diferentes mujeres negras disputaron y disputan la participación en diferentes momentos de las luchas políticas. La *ialodê* reafirma y valora la presencia y acción de las mujeres individual y colectivamente en los espacios públicos, su capacidad de liderazgo, de acción política. Valoriza también las características individuales que Oxum y

[94] Tomo prestado el concepto "cosmopercepciones" de Oyèronké Oyewùmí. Ver: Oyewùmi, 2017. En esta obra, la autora presenta una crítica a la noción de "cosmovisión", propia de la epistemología occidental, la cual prioriza el sentido de la vista en detrimento del resto de percepciones corporales, en los procesos de producción de conocimiento y en la concepción de mundos.

> Nanã cargan: la capacidad de enfrentar o contornear obstáculos, la negociación, la lucha y su fuerza de voluntad para realizar aquello que se proponen y que otras mujeres negras y la población negra esperan que hagan, contra las variadas formas de violencia, estereotipos y descualificación que se oponen a ellas. (2016, p. 161)[95]

Entiendo que trazar rutas genealógicas nos lleva a la producción de un pensamiento complejo y dinámico en torno al concepto de interseccionalidad. Además, estimula la creación de un trabajo intelectual comprometido con un horizonte expandido de luchas feministas y antirracistas, situadas desde el *lugar de fala* (Ribeiro, 2017) de cada una de "nosotras", y desobedientes a la epistemología occidental como norma. La interseccionalidad nos instiga a elaborar procesos teóricos contextualizados que eviten la producción de un conocimiento universalista y ahistórico (Hill Collins y Bilge, 2016), y, a su vez, que impidan sucumbir a los peligros de contar una única historia (Ngozi Adichie, 2009).[96] De este modo, entiendo que un análisis en clave interseccional atentaría contra el estatismo binarista y disciplinar de los saberes fundantes del patriarcado racista-colonial.

Dandara fue una mujer negra —experta luchadora y gran conocedora de la técnica y la filosofía de la Capoeira— que lideró la gestión comunitaria del Quilombo dos Palmares en el Brasil colonial del siglo XVII; tuvo tres hijos con Zumbi dos Palmares, quien fue un líder revolucionario negro que enfrentó el sistema esclavista colonial y luchó por la liberación del pueblo africano y afrodescendiente. La decisión de Dandara de quitarse la vida, mientras defendía el quilombo de la invasión portuguesa, fue un acto de agenciamiento político y un reclamo por la humanidad robada. El discurso huero de las narrativas históricas, orientadas por el "pacto narcisista" (Silva Bento, 2002)[97] estructurante de la colonialidad del saber, no ha impedido que Dandara dos Palmares sea una figura central en el linaje lunar de la militancia (política y teórica) interseccional en territorio brasileño.

---

[95] "La figura de la *ialodê* se trata originalmente de un título designado al liderazgo femenino que, según registros historiográficos precarios, existió en las ciudades yorubas pre-coloniales. *Ialodê* indicaba la representante de las mujeres en los organismos de decisión pública colectiva" (Werneck, 2016, p. 156).

[96] Ver: Ngozi Adichie, 2009.

[97] Según Silva Bento (2002), el pacto narcisista de la blanquitud consiste en el acuerdo (no hablado, invisible) de la blanquitud en la distribución interna de los beneficios propios que son heredados de su legado histórico bajo la falsa apariencia de la meritocracia.

Descendiente de ese matrilinaje ancestral es la noción *amefricanidade* de Lélia González (1988). Una categoría identitaria de carácter plural, surgida de la potencia creadora de la psique colonizada —el "locus fracturado" según María Lugones (2011), capaz de evocar un proceso de formación cultural y conciencia política de carácter interseccional y transterritorial, a partir de ciertas experiencias comunes entre distintos pueblos, como la colonización, la diáspora, la esclavitud, los saberes ancestrales africanos. No cabe una comprensión esencialista de esta categoría, puesto que revela procesos de producción identitarios múltiples, complejos y dinámicos. *Amefricanidade* entreteje un proyecto colectivo a través de vínculos culturales y políticos, que extrapolan las diferencias lingüísticas y nacionales de Abya Yala. Lo que comparten la interseccionalidad y la categoría *amefricanidade* es una defensa férrea de las identidades políticas emancipatorias y no tanto de las políticas de identidad estatales del multiculturalismo neoliberal. Gonzalez escribe al respecto:

> *Améfrica*, como sistema etnográfico de referencia, es una creación nuestra y de nuestros antepasados en el continente en el que vivimos, inspirados en modelos africanos. (…) Ayer como hoy, *amefricanos* oriundos de los más diferentes países han desempeñado un papel crucial en la elaboración de esa *Amefricanidad*, que identifica en la Diáspora, una experiencia histórica común, que exige ser debidamente conocida y cuidadosamente investigada. Aunque pertenezcamos a diferentes sociedades del continente, sabemos que el sistema de dominación es el mismo en todas ellas, o sea: el racismo, esa elaboración fría y extrema del modelo ario de explicación, cuya presencia es una constante en todos los niveles de pensamiento, así como parte y divide las diferentes instituciones de esas sociedades. (1988, p. 77)

Los análisis interseccionales ponen de manifiesto, por un lado, una pluralidad de experiencias racistas, clasistas y sexistas, vivenciadas en los cuerpos de las mujeres *amefricanas* y, por otro, la existencia de posiciones sociales que no padecen marginación o discriminación alguna, sea la masculinidad, la heteronormatividad y/o la blanquitud (Viveros Vigoya, 2018, 2016). La interseccionalidad desafía el modelo universal de "mujer" (circunscrito a lo sexual por el feminismo hegemónico) y, asimismo, desde la producción teórica, exige una negociación constante de sus significados.

La disputa igualmente se da en el dominio de la significación. La movilidad identitaria de esta herramienta produce formas concretas de existir, hacer y sentir, que exceden a cualquier publicación teórica enquistada en el viejo organismo de la academia colonial. Según Amanda Gouws (2017) la interseccionalidad tiene un carácter multifacético expresado en:

- Su práctica epistemológica, pues desafía el conocimiento existente e interroga los vacíos y silencios, cual práctica política socialmente situada;
- Su dimensión ontológica, ya que expresa una subjetividad compleja y reconceptualiza la agencia al develar el privilegio y la opresión de manera simultánea;
- Su orientación política de coalición que se organiza a partir de la solidaridad y no tanto de la igualdad;
- Su imaginario de resistencia que rompe con la cosmovisión social dominante y cuestiona el pensamiento estructurado según un eje único (Gouws, 2017, pp. 21 y 22).

Son varias las voces[98] que afirman que, cuando la interseccionalidad viaja al norte —concebido en su acepción racial y geopolítica—, la herramienta pierde su potencia creadora e imaginativa y queda reducida a la noción de diferencia de por sí. Por tanto, cabe preguntarse "¿cómo debemos entender las intersecciones de las identidades cuando hay un riesgo en el uso adictivo, formulista y vacío de la interseccionalidad o por estar siendo cooptado por proyectos que despolitizan su sentido radical?" (Gouws, 2017, p. 20). Según Jasbir Puar, el uso de la interseccionalidad por parte del feminismo institucional ha cosificado irónicamente la diferencia sexual y de género, al ser ésta el eje fundamental a partir del cual se identifican el resto de variaciones. Esto limita la interseccionalidad a "una heurística para enseñar la diferencia" (Puar, 2013, p. 352) y, a la vez, despolitiza el poder de su raíz acuífera ancestral. Si este marco cognitivo no enuncia el dinamismo propio de las subjetividades interseccionales vividas, acaba dominado por un proceso de blanqueamiento orientado hacia la esencialización de la diferencia (el llamado *whitening intersectionality* en palabras de Sirma Bilge). Al respecto, Akotirene menciona que:

> El concepto de interseccionalidad está en disputa académica. Cuando sustituimos la semántica del feminismo negro por la del feminismo interseccional, retirando el paradigma afrocéntrico, se produce un saqueo de

[98] Sirma Bilge, Ochy Curiel, Carla Akotirene, Jasbir Puar, Angela Davis, Wendy Brown, entre otras.

> la riqueza conceptual y una apropiación del territorio discursivo feminista negro. La propuesta de concebir la inseparabilidad del cisheteropatriarcado, el racismo y el capitalismo está localizada en el marco teórico feminista negro y quien lo niega comete epistemicidio y racismo epistémico. (2019, p. 51)

Si convertimos la interseccionalidad en una herramienta-comodín, aplicable a cualquier tipo de investigación académica, ésta corre el riesgo de convertirse en una metáfora universalizante, vaciada de todo contenido intelectual y político. La diferencia sexual y de género no puede ser la piedra de toque de dicha herramienta, puesto que no existe ningún tipo de competencia categorial en análisis planteados desde ese enclave. La interseccionalidad funciona como localizador del marcador racial,[99] pero no se limita apenas a identificarlo, sino a discernir qué procesos políticos, económicos, sociales, culturales, jurídicos y administrativos lo han producido.

La interseccionalidad es una teoría de movimiento y, por ende, apunta hacia la comprensión de los procesos que generan las dinámicas identitarias; de ahí que la decisión para los análisis de los procesos creativos haya sido la categoría de racialidad y no tanto la de raza, puesto que ésta última apenas sirve para discernir los lugares sociales que cada grupo performa en la cartografía de la nación. Stuart Hall nos enseña que "la raza es un sistema cultural" (2015, p. 15), desde el cual es posible leer los cuerpos conforme a una clasificación de diferencias visuales evidentes a los ojos ajenos. Por tanto, en la medida en que "somos lectores de la raza, eso es lo que está sucediendo. Somos lectores de la diferencia social" (Hall, 2015, p. 14). Como desarrollaré en el capítulo 3, la raza también es una variable organizadora del circuito artístico institucional brasileño; sin embargo, lo que me interesa es desentrañar los procesos de racialización formulados por el canon moderno-colonial, cuyo poder definió qué es arte y qué apellidos nombran ciertas prácticas artísticas (arte primitivo, arte popular, arte folclórico, arte negro), quiénes son lxs sujetos-creadores y los espacios legítimos de exhibición.

Por otro lado, de la misma manera que los feminismos han experimentado procesos de institucionalización en sus devenires históricos, la interseccionalidad

[99] Y como nos enseña Angela Davis, la raza es la forma de vivenciar la clase, por lo que la superposición de matrices es el modo de existir de los cuerpos de una gran parte de las mujeres.

no ha sido una excepción. Las prácticas discursivas y materiales en torno a ésta se han consolidado en distintos ámbitos, tales como los movimientos sociales, la academia, el estado y las organizaciones transnacionales. Ninguno de estos opera conforme a entidades monolíticas y estáticas, sino, por el contrario, son campos de acción, movimiento y redefinición constante (Viveros Vigoya, 2018), tal y como lo manifiesta el hecho de haber circunscrito el marco epistemológico de la interseccionalidad "en el escenario histórico y económico alterado del capitalismo neoliberal identitario" (Puar, 2013, p. 249). Además, Viveros Vigoya menciona que:

> La academia canónica del Norte Global y los organismos internacionales se han amparado de esta perspectiva transformándola en una herramienta útil al servicio de sus políticas de estado multiculturalistas. De hecho, se han creado centros privados de consultoría para asesorar en diferentes partes del mundo a los Estados, los fondos multilaterales y las universidades, en relación con la implementación de las llamadas políticas públicas interseccionales (Esguerra y Bello 2014). Al hacerlo, han generado una suerte de subordinación de quienes se ven obligados a utilizar esta perspectiva para poder lograr un financiamiento, o para legitimar su trabajo, sin definir en forma autónoma sus propias problemáticas. (2018, p. 185)

No cabe duda de que la autoridad intelectual de la interseccionalidad se encuentra en debate; de ahí la relevancia de trazar rutas genealógicas que nos ayuden a alcanzar una compresión compleja y profunda de dicho marco epistemológico y metodológico. Algunas posturas críticas cuestionan la viabilidad de trabajar con esa herramienta para exponer los privilegios del sujeto blanco, frecuentemente invisibilizados (Gouws, 2017). La interseccionalidad tiene el potencial de desmantelar las relaciones de saber-poder de la blanquitud; es capaz de descortinar los beneficios raciales-sociales de lo inefable de una raza que paradójicamente se revela omnipresente. La interseccionalidad permitiría romper el pacto de silencio que sustenta los privilegios de la blanquitud como sistema-mundo; es el compromiso ético que debería(mos) ser adquirido por la "blanquitud crítica" (Cardoso, 2010) o antirracista, para el desarrollo de investigaciones que requieran de esta herramienta. También, se puede entender a la interseccional como un compromiso ético que se basa en la "metodología de la sospecha" feminista (Garzón et al., 2014, p. 162). Discutir el concepto de blanquitud en el ámbito de la interseccionalidad significa asumir la responsabilidad histórica de cada sujeto y buscar estrategias (cognitivas, metodológicas, sociales y políticas) que contribuyan

a la transformación de ese legado. Lo cierto es que el impulso crítico del linaje lunar de la militancia feminista negra-interseccional excede a cualquier restricción empobrecedora propuesta por políticas identitarias de tintes blanqueantes. Anteriormente, afirmé que el agua es entidad sagrada y fundacional de las epistemologías del feminismo negro en *Amefricaladina*. El embrión de su poder revolucionario ancestral no cabe en ninguna política pública, y es brújula que orienta los caminos de esta investigación.

Retomando los procesos de institucionalización de los feminismos, afirmaría que el haber acompañado algunos de estos debates durante la investigación me ha llevado a considerar la categoría mujeres, y no tanto la de género, para los análisis interseccionales de los procesos creativos, por varios motivos que paso a detallar:

(i) Las mujeres artistas y participantes en las *Vivências* y *TERRANE* se enuncian, se reconocen, se asumen mujeres como un plural diferenciado, por lo que no existe razón alguna que me incite a sustituir esa categoría por la de género.

(ii) Como mencioné, considero esta categoría para devolverle la pulsión vital que históricamente tuvo en las distintas genealogías de luchas feministas en Abya Yala. Potencia que, sin embargo, la categoría género perdió —debido a los mencionados procesos de institucionalización— desde su consolidación global en la Conferencia Internacional de la Mujer en Beijing 1995 hasta nuestro presente, determinado por una extensa oferta educativa de estudios de género, las políticas públicas de género de los estados-nación y las entidades transnacionales, como las ONG o la ONU. Coincido con Joan Scott (1989), quien considera que el uso del género se expandió debido a que presenta una connotación más neutral que el de mujeres.[100] Y es cierto que género es una categoría de análisis menos peligrosa, por

[100] Ver: Scott, 1989. La autora presenta la historia de esta variable identitaria dentro del sistema de organización social en Occidente y señala que, en la década de los ochenta, la apuesta por el uso de la categoría género se debió a una búsqueda de legitimidad de ese campo de estudios dentro de la academia del norte global.

ende, con poca capacidad de amenaza crítica al *sistema moderno-colonial de género* (Lugones, 2008, 2011) de la nación brasileña.

(iii) "Mujeres" no sólo nombra un tipo de corporalidad definida conforme a los discursos biologicistas (el dimorfismo sexual) sobre los cuales se estructuró socialmente dicho *sistema moderno-colonial* en Brasil, sino que revela una forma particular de explotación que comparten los cuerpos clasificados como mujeres en los distintos territorios en los que se desarrollan los procesos creativos. Es decir, la categoría "mujeres" nos informa que existe una serie de relatos, imágenes y prácticas compartidas por ese tipo de sujeto (como grupo social estructurado insterseccionalmente) que es, a su vez, heterogéneo, múltiple, complejo, situado, histórico, cambiante y relacional. En esta investigación haré uso de "mujeres negras" para referirme a *Vivências* y de "mujeres nordestinas" o "mujeres sertanejas" en el marco de *TERRANE*. Finalmente, "mujeres racializadas" servirá para enunciar conjuntamente a ambos grupos.

(iv) Dado que el desarrollo de estas poéticas se inscribe en los procesos de producción de vida de las comunidades de cada contexto, y éstos últimos aún son un terreno de lucha fundamental para las mujeres (Federici, 2004), la categoría "mujer" contiene toda la pulsión vital crítica que es requerida para el análisis de las relaciones de poder operantes en ambos escenarios.

Por otra parte, he tomado la noción de cuerpo-territorio de los feminismos comunitarios de Abya Yala (Guatemala)[101] para ponerla a dialogar con las epistemologías del Candomblé y las comunidades quilombolas brasileñas y, así, pensarla como otra de las categorías de análisis. Estas epistemologías consideran el cuerpo, nuestro primer territorio de pertenencia: el lema "mi cuerpo, mi primer territorio para defender" (Cabnal, 2017, p. 300) surgió de las discusiones entre

[101] Lorena Cabnal define esta práctica situada de la siguiente manera: "el feminismo comunitario es una recreación y creación de pensamiento ideológico feminista y cosmogónico, que ha surgido para reinterpretar las realidades de la vida histórica y cotidiana de las mujeres indígenas, dentro del mundo indígena" (Cabnal, 2016, pp. 11 y 12).

mujeres maya xinka en el plano de las luchas por el territorio en Guatemala (la Asociación de Mujeres indígenas xinka de Sta. María en la montaña de Xalapán y la Red de Sanadoras Ancestrales). Desde el cuerpo-territorio, se instauran las disputas por la re-significación, las estrategias de re-existencia y los procesos curativos. Se trata del espacio propio desde el cual reafirmar la posibilidad de ser y habitar el mundo libremente. Más allá de la materialidad del cuerpo como *t*erritorio para ser defendido y leído desde el sistema de clasificación moderno-colonial, éste corresponde a la esfera de las emociones, los afectos, lo energético y lo espiritual, en definitiva, de aquello que no siempre puede ser nombrado. En cambio, los procesos de deshumanización cotidiana se producen en el cuerpo-territorio de las mujeres, donde continúan diagramándose todas las violencias coloniales: racismo, sexualización y estereotipación, clasismo, dominación, explotación, deshumanización y obliteración. La interseccionalidad, efectivamente, es el modo de vivir el cuerpo de una gran parte de las mujeres. Por eso, al igual que Dorotea Gómez Grijalva (2012), considero el cuerpo como un territorio político desde el cual desmantelar las formas en las que ha sido nombrado y construido por la empresa colonial. Según la autora, concebir el cuerpo-territorio como un espacio de extrema densidad política implica desentrañar los procesos históricos e ideológicos que lo han producido y no tanto su dimensión biológica (Gómez Grijalvo, 2012). En palabras de Cabnal:

> Recuperar el cuerpo para defenderlo del embate histórico estructural que atenta contra él, se vuelve una lucha cotidiana e indispensable, porque el territorio-cuerpo ha sido milenariamente un territorio en disputa por los patriarcados, para asegurar su sostenibilidad desde y sobre el cuerpo de las mujeres.
> Recuperar y defender el cuerpo, también implica de manera consciente provocar el desmontaje de los pactos masculinos con los que convivimos, implica cuestionar y provocar el desmontaje de nuestros cuerpos femeninos para su libertad. (2016, p. 22)

Al observar los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé,* coincido con Lorena Cabnal (2016), quien afirma que recuperar el cuerpo —por medio de la sanación y el cuidado— implica promover una vida digna para la persona individual y su comunidad. Y esto, a su vez, conlleva un proceso de auto-conciencia política de la historia personal de cada cuerpo y el lugar que ocupa en el

mundo. No obstante, la emancipación de cuerpos promulgada por los feminismos debe ir de la mano de la emancipación de la tierra, de lo contrario, no hay sostenibilidad política, como puntualiza Lorena Cabnal (2017). La defensa del cuerpo-territorio no se puede disociar de la del territorio-tierra, para el desmantelamiento de las estructuras coloniales del Mundo del Uno (una raza, un sistema sexo-género, una sexualidad, un dios, una religión, un modelo de familia, una semilla) y la restauración del principio de reciprocidad que constituye la Red de la Vida. Cabnal escribe al respecto que:

> En la Red de la Vida se concibe la pluralidad, donde absolutamente todo es plural, por lo tanto, no hay dos cuerpos iguales, no hay dos flores, no hay dos ríos, no hay dos piedras iguales; todo es plural. Y la pluralidad como principio de la cosmogonía nos habla también de los cuerpos, y los cuerpos no se pueden concebir en una Red de la Vida únicamente como cuerpos heterosexuales, no se puede concebir como una comunidad heterosexual únicamente, porque rompe el principio de relación cósmica plural. (2017, p. 306)

Lo cierto es que las epistemologías de los feminismos comunitarios dialogan con múltiples cosmovisiones indígenas, afro-indígenas y quilombolas del contexto brasileño. Bajo esta línea de pensamiento, cabe mencionar a Beatriz Nascimento, quien es una de las principales figuras del matrilinaje epistemológico quilombola. Su corazón militante produjo un cuerpo de textos y acciones —cuyas raíces teóricas se fundamentan en la potencia y la memoria ancestral de la entidad agua—, elementales para comprender las nociones de cuerpo, territorio y tierra, así como sus íntimas conexiones. En el quilombo, el cuerpo y la tierra son el fundamento de toda existencia viva, como afirma la autora en el filme “Ôrí” (1989):

> El fundamento del quilombo es la tierra. El cuerpo del hombre identificándose profundamente con la tierra. El *ebó*[102] es dado a la tierra. Todos los elementos vivos están en la tierra y participarán de ese banquete que es el *ebó*. La transformación es el principio del *axé,*[103] de la fuerza. (…) Quilombo es una historia, esa palabra tiene una historia, también tiene una tipología de acuerdo con la región y de acuerdo con el orden temporal, su relación con su territorio. Hoy el quilombo no sólo nos trae un territorio geográfico sino un

[102] El *ebó* es una ceremonia en la que se hace una ofrenda a algún *orixá*. Según Omoloji Sena (escritor afrobrasileño), el *ebó* es la medicina africana.
[103] El *axé* es la potencia sagrada de cada orixá. En el plano cotidiano, se utiliza para bendecir o desear suerte a las personas.

> territorio simbólico. Nosotros somos hombres, tenemos derecho al territorio, a la tierra. (Nascimento, 1989)

La comprensión del cuerpo-territorio y su relación imbricada con el territorio-tierra presenta tramas pluriepistémicas en el enmarañado mundo de saberes ancestrales producidos desde Abya Yala. En las epistemologías del Candomblé, la educación tiene como fundamento primero el cuerpo-territorio y, desde éste, se instituyen valores como el movimiento, la sensualidad, el placer, el erotismo, la higiene o la salud. De ahí que lavarse las manos sea una práctica común del *terreiro*; que la comida ocupe un lugar central en cualquier actividad; que la danza sea comunicación, cognición y *rexistencia,* o que la salud (física y mental) del cuerpo tenga una relación intrínseca con la naturaleza, por ejemplo, el saber curativo de las plantas del *orixá* Ossain (Omoloji Sena, Emanoel Roque Soares, 2020).[104] En efecto, sin cuerpo no hay formación:

> Para los candomblés, la educación se da siempre con el cuerpo, a través del cuerpo, aunque el pensamiento también aprenda. No se puede enseñar o aprender sin el cuerpo, sin la sensualidad de la poesía del mito y de la danza; el desvelar es enseñar a través de la música, que es para Exú la fuerza propulsora primera que se reproduce en todo a través de la comunicación de la enseñanza. Por esas razones, Exú es el responsable de una epistemología *incorporada.* (Roque Soares y Flor do Nascimento, 2019, p. 16)

La concepción del cuerpo-territorio fundamentada en las epistemologías de los *terreiros* se presenta de un modo complejo, multidimensional, fluctuante, histórico y político, dado que se constituye en las encrucijadas entre lo subjetivo y comunitario; lo espiritual y ancestral; lo afectivo y militante, y, además, en relación con la noción también multifacética de persona.[105] En Brasil, Exú es "Obá Ara, 'el rey del cuerpo', cuerpo que se mueve para hablar, comer, erotizar, vivir" (Roque

---

[104] Conferencia "Saúde, Educação e Filosofia nos Candomblés da Bahía", 2020. Recuperado: https://www.youtube.com/watch?v=ehjKcpSre48 (Consultado: 15.09.2021).

[105] Indagar la concepción de persona en la diáspora afrobrasileña escapa a los objetivos de esta investigación. Sin embargo, considero interesante la reflexión acerca de dicha noción desde una perspectiva africana de Jean y John Comaroff "Acerca de la noción de persona. Una perspectiva africana", en Comarroff y Comaroff, 2010. pp. 89-108. En el mencionado capítulo, lxs autores problematizan la idea moderna, burguesa, y eurocéntrica de "persona autónoma" en relación con la construcción intrínsecamente social y de gran complejidad de la noción de persona de algunos pueblos Tsuana del sur de África durante la época colonial. Sin duda en el marco del Candomblé, la noción de persona adquiere otras figuraciones epistemológicas y sociales, pero también de gran complejidad, por su constitución intrínseca a las dimensión social, comunitaria y ancestral.

Soares y Flor do Nascimento, 2019, p. 15). El cristianismo canceló la potencia de este *orixá*, condenándolo a la figura del demonio. No por casualidad, el territorio corporal fue el primer lugar de ataque del proyecto colonial. De ahí que la celebración de la vida (mediante el cuerpo y sus placeres) sea un acto político en las *Vivências do Balé*.

En el Candomblé, aprendí de Exú la potencia creativa del cruce. Esta divinidad de origen africano es el cuerpo, la comunicación, el movimiento, el acontecimiento, la ambivalencia, la emergencia de lo que surge en las zonas fronterizas de las confluencias, la apertura de caminos desde una perspectiva pluriversalista[106] (Rodrigues Júnior, 2018) y, por ende, es "el señor de la interseccionalidad" (Akotirene, 2019). En las filosofías del *terreiro*, las encrucijadas pueden ser concebidas como territorios de posibilidad, cuyas rutas se atraviesan, entroncan y contagian mutuamente (Rufino Rodrigues Júnior, 2018) e, incluso, son constitutivas en sus modos de existir. Así, la categoría cuerpo-territorio en toda su complejidad me permitirá analizar de qué maneras su potencia creadora, transformadora y transgresora se acciona en la creación de los proyectos emancipatorios de las artistas. Asimismo, podré entender cómo, desde éste, se abren caminos para *magiar* futuros posibles.

Finalmente, he tomado nación como categoría de análisis por ser el espacio político, simbólico y cultural en el que se desarrollan —y se encuentran atravesados por este constructo de identidad— los procesos creativos. Investigadoras feministas de diferentes contextos han problematizado los procesos de producción de la nación y sus efectos en la formación de las sociedades y en la subjetividad de sus comunidades. La nación es la representación homogénea de una colectividad política que construye identidades masculinas y femeninas (desde una

[106] La noción de pluriversalismo es discutida desde la filosofía africana Ubuntu. Según Mogobe Ramose, la lógica de Ubuntu se sitúa en oposición a la racionalidad del pensamiento único y fragmentado; Ubuntu es un principio ético basado en el movimiento y la pluralidad. Ubuntu es siempre en gerundio en su principio filosófico de ser siendo. Los caminos abiertos desde perspectivas pluriversalistas no son construidos en detrimento de otros, como suele ocurrir en la lógica del conocimiento occidental, sino por medio de las posibilidades que generan las encrucijadas. Ver: Ramose, 2002.

heterosexualidad obligatoria) en aras de la llamada tradición. Ésta se configura (o es inventada, según argumenta Anne McClintock) en torno a seis ejes de significación: la idea de un destino manifiesto; la noción de humanidad cultural; la diferencia racial; el poder patriarcal; la ocupación del territorio, y el reconocimiento de una lengua unificada (1991, p. 107).

En estos procesos históricos de constitución, la nación deviene un sistema generizado y sexualizado (Yuval-Davis, 2004; McClintock, 1991; Cejas, 2017), cuya principal narrativa es elaborada por el sujeto varón —quien determina el imaginario nacional— a partir de una serie de valores y mitos relacionados con una masculinidad situada en cada territorio, como sería el relato identitario del patriarcado nordestino (el cual es representado por el icono del macho cabrío del *sertão)*. La nación, por tanto, actúa según parámetros de identidad y diferencia, en un juego dialéctico de inclusión-exclusión, a partir del pronunciamiento legal de un conjunto de derechos y deberes que garantizan un estatus de pertenencia a ésta: la ciudadanía. Mónica Inés Cejas señala al respecto que:

> Nación y ciudadanía pueden definirse como sistemas relacionales que tienen que ver con la pertenencia a un grupo o comunidad, lo que confiere derechos y responsabilidades como resultado de tal membresía y legitima el acceso de grupos e individuos a recursos y espacios de poder. La ciudadanía como estatus refiere a las relaciones de cada individuo con el Estado y de los ciudadanos entre sí, reguladas mediante derechos. La ciudadanía implica residencia en un espacio determinado; es a la vez una condición o una identidad y una práctica o proceso de relacionarse con el mundo social a partir del ejercicio de derechos/protecciones y del cumplimiento de obligaciones. Como práctica señala ideas sobre el derecho a la participación en procesos sociales culturales, económicos, sociales y de gobierno. Es también un imaginario político (que dirige su mirada al futuro, constituye horizontes de posibilidad, es un *telos* a realizar), es hecho público mediante la coerción y el consenso y se torna parte de lo que Gramsci llama "sentido común" (Ricci, 1977, p. 135). Los sujetos definen su ciudadanía en numerosas y diferentes formas —muchas veces de manera tensa— en relación con la comunidad local, nacional o global; de acuerdo con el lugar donde están y el tiempo histórico en el que habitan. (2017, p. 65)

Por lo tanto, la ciudadanía es el marco legal —desplegado en términos de derechos y acceso a los recursos que el estado-nación proporciona— de las relaciones entre las personas. La crítica feminista conviene en asentir que ese enmarañado legal supuestamente universalista configura distintas realidades que dependen de cada sujeto (como grupo social). Se trata de un escenario estructurado

a partir de diferencias étnico-raciales, sociales y sexo-genéricas: en algunos contextos, las relaciones de ciudadanía de las mujeres dependen de su condición de casadas o madres (McClintock, 1991; Yuval-Davis, 2004; Cejas, 2017; Buarque de Hollanda, 1994). De esta manera, la crítica feminista ha revelado los modos de operar de las estructuras patriarcales de la nación conforme a una serie de valores, derechos e imágenes constituidas a partir de la experiencia masculina que se asume como universal. Además, amerita subrayar que el patriarcado no es una organización social-sexual, deslocalizada y transhistórica, más bien se trata de un sistema de opresión con especificidades propias inscritas en los procesos de formación de cada territorio. El patriarcado, también, imprime diversas marcas en aquellos cuerpos y vidas atravesados por otras matrices de dominación, como la raza/etnia, la sexualidad, la clase social, la religiosidad o la geopolítica. Coincido con la postura de Anne McClintock, quien afirma que ningún nacionalismo ha garantizado los mismos derechos a varones y mujeres en el acceso a los recursos de sus políticas de estado (1991, p. 105). En cambio, lo que sí ha producido es diferencia social, sexual y racial, a través de sus agentes políticos y culturales específicos y de una organización espacial que ha determinado la localización de sus distintos *lugares de fala* (jerarquizando, delimitando, invisibilizando e impidiendo o entronizando su actuación). En este sentido, no sería posible reflexionar en torno a la complejidad de los nacionalismos sin considerar en clave interseccional las operaciones de poder de la diferencia sexual, social, racial, territorial y religiosa.

En la configuración de lo nacional, las mujeres no son definidas como un sujeto con agencia propia y capacidad legítima de actuación. Por el contrario, son consideradas las portadoras de los valores tradicionales simbólicos y culturales (Buarque de Hollanda, 1994; McClintock, 1991; Yuval-Davis, 2004). En los debates acerca de la nación y las relaciones de género, la crítica feminista ha abierto caminos para una comprensión de las diferentes figuraciones que las mujeres adquieren en el marco normativizante de este “espacio”. Son al menos cinco las características identificadas por Nira Yuval-Davis y Flora Anthias en el “espacio” de la nación. Las mujeres como:

- Reproductoras biológicas de los grupos de la nación (la madre biológica del pueblo);
- Símbolos y significantes de la diferencia nacional en el discurso masculino;

- Productoras y transmisoras de las narrativas culturales (madres, escritoras, profesoras, dramaturgas, artistas);
- Reproductoras de las fronteras de la nación (que aceptan o rechazan las relaciones sexuales o el matrimonio con los varones);
- Participantes activas en los movimientos nacionales: ejército, congresos, actividades sindicales, organizaciones comunitarias, etc. (McClintock, 1991, p. 105)

La amenaza de la nación, según McClintock, pasa por la configuración relacional del poder político y las tecnologías de violencia que la constituyen, puesto que se trata de un aparato de poder simbólico, productor de universales homogeneizantes, que rechaza una experiencia plural de los distintos grupos sociales en el sistema legal de ciudadanía. No obstante, lo "pedagógico de la nación" (Bhabha, 2002) se encuentra profundamente marcado por los discursos de las llamadas minorías (la *otredad,* la diferencia o la exclusión) heterogéneas que discuten, performan, tensionan y revelan los desajustes resultantes de la invención de las figuraciones pertenecientes a lo nacional (género, raza, sexualidad, edad, religiosidad, regional o territorial). Bhabha señala al respecto que:

> Lo pedagógico encuentra su autoridad narrativa en una tradición del pueblo, descrita por Poulantzas, como un momento del llegar a ser designado por el *sí mismo*, encapsulado en una sucesión de momentos históricos que representan una eternidad producida por autogeneración. Lo performativo interviene en la soberanía de la *autogeneración* de la nación, proyectando una sombra*entre* el pueblo como "imagen" y su significación como signo diferenciador del Yo [*Self*] distinto del Otro del Afuera. (2002, p. 184)

Lo que percibo es que nos enfrentamos a un proyecto de nación [brasileña] escindido dentro de sí, que pretende articular la heterogeneidad por medio de la producción de una serie de violencias simbólica, cultural, epistémica, contra el cuerpo-territorio-tierra —como es el caso del exterminio de las comunidades afrodescendientes y *afavaledas* en Río de Janeiro—, con el fin de promulgar y sostener su soberanía. De ahí deriva mi interés en analizar lo performativo de las narrativas nacionales de dos comunidades distintas: las mujeres afrobrasileñas de Río de Janeiro y las mujeres *pedreiras* del *sertão* nordestino, para así, en términos de Homi Bhabha (2002), comprender *la liminariedad* que se produce entre los objetos pedagógicos (la bandera, el himno, la historia única de la independencia, sus héroes, artistas y "grandes" escritores) y los sujetos performativos (las artistas

y comunidades que participan en el desarrollo de *TERRANE* y *Vivências do Balé*). El próximo capítulo está dedicado a reflexionar acerca de las tensiones y escisiones generadas en la principal institución del arte de la nación: el museo. Éste es garante de los valores identitarios, morales y mitológicos, además de ser un repositorio productor de memoria y, por tanto, de futuro.

CAPÍTULO III. INTERPELACIONES AL CIRCUITO ARTÍSTICO DE LA CASA GRANDE: ARTE AFROBRASILEÑO, ARTE FEMINISTA O PRÁCTICAS ARTÍSTICAS REALIZAS POR MUJERES

Una vez presentado hasta aquí el andamiaje de La Casa Grande, pasaré a describir un pequeño episodio de su interior doméstico, a través de la mirada del pintor francés Jean-Baptiste Debret en su famosa acuarela “Una cena brasileña” (1827). La escena presenta una sala-comedor en la que se encuentran reunidos el *senhor do engenho* y su mujer, cada uno sentado en una esquina de la mesa, repleta de comida (carnes, frutas) y una bebida del color del vino. La abundancia de alimentos, el atuendo y calzado de los dos protagonistas refuerza la evidencia de tener una tez blanca en ese contexto: son los propietarios de la hacienda que no se ve. El señor ingiere su comida mientras se muestra completamente ajeno a todo lo que le rodea. Sin embargo, la mujer está compartiendo los restos de su cena con dos niños negros completamente desnudos y rapados que se encuentran a un costado de la mesa. Uno de ellos está sentado en el suelo mientras come. El otro toma con sus manos el alimento que le comparte la señora, ensartado en su tenedor. La imagen de las criaturas devela la malnutrición de sus cuerpos. En la parte trasera de la escena, hay dos figuras: a la izquierda, una mujer negra descalza y vestida con ropas occidentales abanica a los señores y, frente a ella, del lado derecho de la escena, un hombre negro descalzo y de brazos cruzados contempla la escena en posición de espera. Al fondo se ve una puerta por la que aparece la figura de una persona negra también que espera a ser llamada para “servir” a los señores.

Figura 10. *Una cena brasileña*. Jean- Baptiste Debret, 1827
Fuente: http://historiaporimagem.blogspot.com/2011/10/jean-baptiste-debret-um-jantar.html

Sin duda, la famosa pintura de Debret continúa vigente en el presente, puesto que el modelo de nación no contribuyó a reducir la distancia entre la casa grande y la *senzala*. No obstante, existen alteraciones considerables respecto al sujeto que crea, cómo es elaborada la imagen y los espacios de exhibición. Lxs artistas racializadxs contemporáneas están "repensando los estereotipos que corporifican los lugares instituidos" (Paulino, 2016) por el relato nacional (la acuarela de Debret) y eso implica a su vez, resignificar "las imágenes que fundaron simbólicamente el país" (Paulino, 2016). Frente a las convenciones del canon moderno-colonial, los sujetos creadores del llamado arte brasileño presentan más que representar, y suelen ser parte del escenario de una obra que se articula en diálogo con su comunidad. Este gesto conlleva un desplazamiento fundamental en las prácticas artísticas contemporáneas, que acaba interviniendo de manera relevante en el circuito institucional del arte.

Figura 11. *Sentem para jantar* (sentarse a cenar). Gê Viana, 2021
Fuente: https://www.artequeacontece.com.br/dalton-paula-ge-viana-paulo-nazareth-e-rivane-neuenschwander-fazem-parte-do-clube-de-colecionadores-do-mam-rio/

Desde la llegada de la Misión Artística Francesa a Río de Janeiro (1816)[107] hasta la Semana de Arte Moderno (1922)[108] y la inauguración de la Bienal de São Paulo (1951), una gran parte de la producción artística y sus instituciones desarrollaron discursos de amestizamiento, a partir de estrategias de desidentificación de las experiencias de subjetividad múltiples del país, con el propósito de sostener la imagen de un Brasil *sem linha de cor* y sus respectivos privilegios. Así, este capítulo está dedicado a elaborar varios de los debates que interpelan esas prácticas de amestizamiento —guiadas según las lógicas del canon moderno-colonial y la ideología de la democracia racial— desde la producción artística y curatorial del llamado arte afrobrasileño. Además, presentaré algunos hallazgos, surgidos durante el proceso de investigación, acerca de las relaciones entre las categorías "mujeres" y "racialidad", en el marco de las prácticas artísticas y curatoriales del país, que, a mi modo de ver, fortalecen la importancia del análisis de los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé*. Para este propósito,

[107] La Misión Artística Francesa fue un grupo de artistas y artesanos franceses (bonapartistas) que llegaron a Río de Janeiro en 1816 para crear una escuela de artes y oficios bajo el mandato del rey D. João VI. Posteriormente, con Dom Pedro I como emperador, esta escuela se convertiría en la Academia de Bellas Artes del país. Jean-Baptiste Debret fue parte de dicho grupo.
[108] Este evento, ocurrido en el Teatro Municipal de São Paulo, presentó una serie de exposiciones que marcarían el conocido Modernismo brasileño con figuras tan relevantes como el crítico Mario Pedrosa, las artistas Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, el poeta Oswald de Andrade, entre otrxs.

recurriré a proyectos expositivos, textos curatoriales, catálogos y conferencias de artistas, curadoras/es e investigadoras/es, principalmente del contexto brasileño.

3.1. Arte afrobrasileño: una disputa de imaginarios de resignificación de la nación mestiza

Al rastrear la historia de la categoría arte afrobrasileño, se perciben las distintas estrategias de artistas e investigadorxs que desvelaron los modos operantes de la democracia racial en la institución del arte. En las narrativas oficiales, todavía encontramos recortes, ausencias y confinamientos de sujetos y prácticas que el discurso de la nación sacrificó bajo el término identitario de *brasilidade.*[109] De ahí que *sentipensar* dicha categoría implique una reflexión sobre cómo se producen las relaciones étnico-raciales en Brasil. Son varias las cuestiones que continúan candentes, por ejemplo: ¿qué es el arte afrobrasileño? ¿Cuáles deberían ser los criterios para su formulación respecto a los sujetos que lo producen, las temáticas y los formatos? ¿Qué disputas de poder han reactivado tales debates? ¿Han habilitado nuevos horizontes de sentido en el marco de la institución museística? Además de las políticas de representación, ¿cuál sería la representatividad del sujetx negrx en el circuito artístico brasileño contemporáneo? Amerita remarcar que el carácter dinámico de sus prácticas hace que exista un cierto consenso en reconocer lo limitante de la propia definición de la categoría arte afrobrasileño. Lo anterior se debe a que, ininterrumpidamente, dicho arte ha estado en proceso de creación, recreación y reinterpretación, por una multiplicidad de subjetividades que se identifican de muy diversas formas con la negritud, la africanidad, la afro-descendencia o la afrodiáspora.

Kabengele Munanga (2000/2018) considera que no se trataría tanto de definir el arte afrobrasileño, en un sentido subordinado al arte asumido como universal (blanco-occidental), sino descubrir la africanidad que éste revela, para poder definirlo por sí mismo. Munanga señala que:

> En la medida en que este arte se convirtió en una de las expresiones de la identidad brasileña, o sea, una de las vertientes del arte brasileño, calificarla simplemente de arte negra en Brasil sería caer en un cierto biologismo. Se estaría excluyendo a todos los artistas que, independientemente de su origen étnica, producen ese tipo de arte, por opción política-ideológica, religiosa o

[109] La primera publicación sobre arte en Brasil fue de la mano de Luiz Gonzaga Duque Estrada, titulada “A arte brasileira”, 1888.

> simplemente por emoción estética en el sentido universal de la palabra. (Munanga en Menezes, 2018a, p. 15)

Comparto la idea del profesor Kabengele Munanga de no definir el arte afrobrasileño en oposición al occidental, al reconocer la africanidad de tales prácticas. Sin embargo, identifico en esto una problemática: por un lado, los cuerpos que desarrollan esas creaciones son diaspóricos, es decir, son parte de un proceso de desplazamiento, ruptura y reproducción desde otros contextos diferentes al continente africano; por otro, se presenta el peligro de continuar perpetuando una idea esencialista de África como origen y principio único de esas prácticas artísticas y culturales.

Varios autores y autoras[110] coinciden en afirmar que el arte afrobrasileño fue constituyéndose a partir de tres momentos: la ruptura, la continuidad y las zonas intermedias. Sus prácticas revelan las heridas de una comunidad que, tras la pérdida de identidad (por el desarraigo forzoso), sufrió una ruptura irreparable respecto a las estructuras sociales, culturales y afectivas originarias. Inevitablemente, se produjo una resignificación de la arquitectura social, política y religiosa de esas comunidades, pero también de las formas de producción del arte, conforme a las nuevas condiciones de vida. De hecho, el campo cultural, junto con el religioso, se convirtieron en espacios de lucha y resistencia.

Desde sus orígenes, el arte afrobrasileño estuvo íntimamente conectado con la religiosidad de sus sujetos creadores. En los *terreiros* de Candomblé, mientras se gestaban estrategias de supervivencia, surgían las primeras manifestaciones de artes plásticas brasileñas. Existía (y persiste) una profunda conexión entre la cultura y la religión, como lugares de resistencia política. En el contexto de la sociedad yoruba en Nigeria, Oyèronké Oyêwùmi (2017) apunta que:

> La sociedad Yorùbá no era y no es secular; la religión fue y es parte de la estructura cultural y, por lo tanto, no pude confinarse a un ámbito social. Como señala el historiador de la religión Jacob K. Olupona: “la religión africana, como otras religiones primarias, se expresa a sí mima a través de todos los idiomas culturales disponibles, como la música, las artes, la

[110] Emanoel Araújo, Kabengele Munanga, Abdias Nascimento, Kalia Brooks Nelson, Lilia Moritz Schwarcz, Rosana Paulino, Salah M. Hassan, entre otras.

> ecología. Es por esto que no se le puede estudiar aislada de su contexto sociocultural". (Oyêwùmi, 2017, p. 106)

Abdias Nascimento ha sido considerado por muchos el primer intelectual en concebir el arte afrobrasileño como una herramienta estético-política de militancia antirracista. En su artículo "Arte afro-brasileira: um espírito libertador" (1976) presentó una crítica contundente contra la ideología de la Casa Grande, ya que está tacha de "salvaje" a la comunidad afrodescendiente y, por ende, carente de historia, cultura y prácticas religiosas. Según su relato, el año 1843 fue crucial para la expansión del arte no-occidental en Europa: el médico y botánico alemán P.F. von Siebold (1796-1869) lanzó el primer proyecto fundador de museos etnográficos en los países colonizadores como un negocio lucrativo (Nascimento, 2018). Cabe destacar que la proliferación de instituciones artístico-etnográficas coincidieron con la formación y consolidación de las ciencias naturales y sociales (el surgimiento del racismo científico), así como con los procesos de independencia de las colonias en Abya Yala, en los que comenzaba a darse la distinción entre "lo europeo" y lo "europeizante". Mary Louise Pratt (2010) define este periodo como "la reinvención de Europa y la auto-afirmación criolla", en el contexto de la literatura de viajes. En sus palabras:

> La imaginación europea produce sujetos arqueológicos escindiendo a los pueblos contemporáneos no europeos de sus pasados precoloniales, y hasta coloniales. Revivir la historia y la cultura indígenas como arqueología es revivirlas *muertas*. Al hacerlo, al mismo tiempo que se les rescata del olvido europeo, se les reasigna a una era que ya fue. (Pratt, 2010, p. 252)

Y más adelante, la autora señala:

> Sin duda Europa fue influida *por* y no sólo influyó *sobre* las tensiones que en la década de 1780 produjeron el levantamiento indígena en los Andes, las revueltas en África del Sur, la rebelión de Tiradentes en Brasil, la revolución que echó a los blancos del poder en Santo Domingo y otros eventos similares en las zonas de contacto. (…) El modelo de la moderna nación-Estado fue elaborado principalmente en las Américas y exportado hacia Europa durante el siglo XIX. (…) Los intelectuales de las Américas participaron activamente y con gran interés en el debate sobre la naturaleza, y también en los debates de la época sobre la esclavitud. Por cierto, ningún debate hubiera sido posible sin la participación de los americanos, para quienes esas cuestiones tenían apremiante significación. (Pratt, 2020, p. 259)

Sin duda los tránsitos eran de ida y vuelta, los intereses también. La manutención de los privilegios económicos y políticos de las élites criollas en los

procesos de independencia fueron la base estructural para la consolidación de la *colonialidad del poder-género* y del saber en estos territorios. El surgimiento del museo etnográfico como modelo de negocio fue uno de los intentos institucionales para apagar la pulsión vital de las prácticas culturales y espirituales de las comunidades identificadas como *otredad* y además enriquecerse de tales procesos. El museo tuvo la capacidad de descontextualizar, cosificar y despolitizar cualquier producción artística viva, pues elaboró discursos de "verdad" que instituyeron los lugares sociales dentro del imaginario de la nación.

Las prácticas de representación —desde una perspectiva antropológica— de la tradición logocéntrica del arte no escapan a los principios de autodeterminación y separabilidad del sujeto racional kantiano. La colonialidad estructural de la institución museo reproduce esa diferencia como oposición en sus modos de definir el arte, las estrategias de exhibición y el tipo de acervos que guardan. Abdias Nascimento advierte:

> Durante el proceso de descolonización de África, Brasil siempre actuó servicial al colonialismo portugués y las potencias imperialistas. Jamás puso en práctica una filosofía puramente verbal y retórica de anticolonialismo. No es, por todas esas razones, sorprendente que, desde el punto de vista del arte plástico, el negro sea casi inexistente en el rol de la producción elitista de un arte llamado erudito. (…) El artista negro combate la opresión que todavía sella nuestra cultura de "folclor", de "pintoresco"; que nos primitiviza; que nos analiza porque somos "curiosidades", algo exóticas, Y, en los últimos tiempos, ¡hasta nos "arcaiza" en el comportamiento! (2018, pp. 34 y 35)

Conforme a los dictámenes del canon moderno-colonial, la Academia Imperial de las Bellas Artes elaboró una serie de categorías jerarquizantes para nombrar cualquier práctica artística realizada por sujetos racializados y sexualizados. Mientras que el concepto "Arte" era lo que universalmente creaba el hombre euroblanco o el criollo, la *otredad* producía "arte primitivo", "arte negro, folclore o "artes menores" (realizadas por cuerpos feminizados). Así, la categoría "arte negro" acogería un cuerpo de producción artística, no especializada, fuera del marco de la tradición europea, e inscrito en un contexto exclusivamente religioso (Cleveland, 2013). Uno de los textos fundacionales de este pensamiento es "As bellas artes nos colonos pretos do Brasil: a esculptura", del médico Raymundo Nina

Rodrigues,[111] publicado en 1904 por la revista *Kósmos,* y al cual Abdias Nascimento respondió:

> Estamos historizando un potencial mítico que no se reduce a la inmovilidad arcaica; estamos volviendo a las funciones prístinas en contemporáneas fuerzas de transformación social. Pues el arte africano es precisamente una práctica de liberación negra–reflexión y acción / acción y reflexión, en todos los niveles e instantes de la existencia humana. (…) Manteniendo nuestra razón-lógica específica a salvo de la alienación, nuestra integridad creativa, expresada en el arte negro, produce un exorcismo de la blancura, reduciendo progresivamente sus efectos de siglos de negación, perversión y distorsión de nuestros valores de forma y esencia. (…) Nuestra arte negra es aquella comprometida en la lucha por la humanización de la existencia humana, pues asumimos con Paulo Freire (1921-1997) ser ésta "la gran tarea humanística e histórica del oprimido —liberarse a sí mismo y a los opresores. (2018, p. 36)

En las *Vivências*, Ludmila Almeida y Sinara Rúbia frecuentemente enfatizaban que el arte negro siempre fue político, puesto que era de los pocos espacios viables de creación de sentido y resignificación de la vida en una sociedad plantocrática. Arte es lo que las comunidades africanas y afrodescendientes produjeron en todos los periodos de crisis y deshumanización; todo sufrimiento iba acompañado de una práctica artística. Por tanto, sería posible afirmar que la existencia del arte afrobrasileño ya es un modo en sí mismo de interpelar las verdades del canon y la colonialidad de la Casa Grande. No obstante, cuando la institución museo permite el acceso a ese tipo de poéticas, se generan fricciones, cuestionamientos y algunos cortocircuitos. ¿Cómo se está dando el debate étnico-racial en el marco del arte contemporáneo en Brasil? El museo es el espacio moderno-colonial de exhibición por excelencia, en el que se enaltece la figura individual del artista a través de su obra. Sin embargo, en el arte afrobrasileño confluyen las experiencias individuales, profundamente conectadas a las colectivas e, incluso, ancestrales. ¿Qué tipo de autoría puede ser pensada para una

[111] Médico y antropólogo. Considerado uno de los fundadores de los estudios de arte afrobrasileño, que estableció algunos pilares fundamentales en los debates en torno a estas prácticas. Bajo la línea argumentativa de Hélio Menezes, destaco tres puntos: 1. El arte afrobrasileño (negro y primitivo, según los modos de nombrarlo en la época) consta principalmente de piezas dedicadas al culto religioso. 2. La matriz yoruba es central en la producción de ese arte africano en Brasil. 3. No se reconoce una autoría individual del artista y, de este modo, el arte negro es considerado atávico; generación tras generación producen las mismas piezas artísticas. Por tanto, existe una identificación con la raza (como colectividad) y no con el sujeto (como individuo) (Menezes, 2018a, p. 48).

exposición de este tipo? ¿Qué estrategias desarrollan artistas y curadoras para evitar procesos de blanqueamiento en esas producciones?

Al reflexionar acerca del acervo de la Pinacoteca de São Paulo, Janaina Barros se pregunta: "¿cuál es la importancia de pensar el color de la piel del artista en el proceso de legitimación de la obra en el arte afrobrasileño?" (2016)[112] No cabe duda que la afirmación del color de la piel pueda ser un gesto político en determinados contextos, empero no sea menos importante la política del mirar, regida por un sistema de clasificación de cuerpos que produce *otredad.* El curador Hélio Menezes apunta:

> La sub-representatividad de artistas negros en los acervos de nuestras galerías y museos, a pesar de la excelencia de sus obras, revela que el color de la piel del productor es todavía un criterio camuflado de la pertenencia o no de la entrada de su producto en los espacios expositivos de prestigio y reconocimiento. (2018a, p. 83)

El año 2018 fue un parteaguas para la producción artística afrobrasileña, gracias a la presentación de un grupo de exposiciones que resignificaron antiguos discursos, pues develaron el racismo del significante democracia racial y mostraron un amplio abanico de poéticas realizadas por artistas negrxs, quienes están generando intensos debates sobre negritud-afrodescendencia e, incluso, cuestionan las relaciones de poder en las narrativas de la propia Historia del arte brasileño. Estas artistas están *sentipensando* de qué maneras el circuito artístico debería conectar las diferentes experiencias de la diáspora con las narrativas que ellas mismas producen en primera persona por medio de sus prácticas. ¿Cómo crear canales de acceso entre la experiencia negra y la sociedad brasileña como un todo?

La exposición "Histórias Afro-Atlânticas", curada por Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcs y Tomás Toledo —presentada en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y el Instituto Tomie Ohtake— contó con más de 450 obras y un programa de actividades, dedicado a reflexionar sobre las experiencias de vida de las personas negras, su historia (las experiencias transatlánticas, la diáspora), la (auto) representación del cuerpo y la memoria. Este

[112] "Seminário Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca", mayo 2016, Pinacoteca de São Paulo.

proyecto abrió una brecha para pensar el régimen visual instituido, es decir, las imágenes de autoridad que fundaron simbólicamente la nación brasileña, al generar contra-narrativas que responden a los procesos de blanqueamiento del significante democracia racial. En este mismo museo, unos meses antes, se presentó una retrospectiva de la artista Maria Auxiliadora da Silva, "Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência", curada por Adriano Pedrosa. Maria Auxiliadora fue una mujer negra oriunda de la periferia de São Paulo, que consiguió tener un cierto reconocimiento internacional, gracias a que sus pinturas trataban temas típicamente brasileños, como las *rodas de samba*, el carnaval, los rituales de candomblé, la representación de frutas tropicales y palmeras. La mirada exotizante del marchante alemán Werner Arnhold permitió a la artista participar en diversas ferias y exposiciones de Dusseldorf, Basilea y París, en la década de los setenta. También en 2018, la Pinacoteca de São Paulo le dedicó a Rosana Paulino la retrospectiva "Rosana Paulino: a costura da memoria", curada por Valéria Piccoli y Pedro Nery, con más de 140 obras producidas a lo largo de veinticinco años, las cuales estaban dedicadas principalmente a analizar la violencia estructural inscrita en los cuerpos, subjetividades y vidas de las mujeres negras.

La investigación artística de Rosana Paulino está dedicada a producir —e incentivar— una reflexión sobre el protagonismo de la mujer negra en la sociedad brasileña contemporánea y sus políticas de representación. Entre los años 2016 y 2017, esta misma artista, junto a la curadora Diane Lima, realizó la muestra "Diálogos Ausentes" en Itaú Cultural — São Paulo, un proyecto que aunó una serie de voces de artistas negrxs procedentes del campo de las artes visuales, la danza, el teatro y la literatura. Los debates —extensos e intensos— cuestionaron la hegemonía de las prácticas y saberes de las instituciones brasileñas; la necesidad de reconocer la historicidad de la producción de conocimiento afrodescendiente; los procesos de blanqueamiento como estrategia de visibilización de las producciones; la subalternización de prácticas artísticas bajo la etiqueta de folclore o arte popular; las nociones afrocentradas de cuerpo, persona y diáspora; los procesos de deshumanización y el racismo cultural; entre otros temas.

A mi modo de ver, los proyectos de carácter híbrido como “Diálogos Ausentes”, menos expositivos en términos objetuales, permiten la elaboración de narrativas de distintas naturalezas en el marco del cubo blanco: propuestas interrogativas más que prescriptivas, capaces de abrir canales de comunicación y afectividad, que eviten la simplificación de este tipo de debates, puesto que el desafío de las artes visuales continúa siendo de qué maneras transcender el formato clásico de exposición para poder contar historias *otras* en plural. Las exposiciones narran relatos de vida, crean narrativas, a partir de una selección de piezas, expuestas en un espacio limitado. Además, ofrecen una mirada diferente respecto a una discusión histórica, social, cultural y política, realizada en el presente. Es decir, fabrican discursos con lo que muestran, pero también a través de lo que ocultan; son una herramienta más para producir sentido en nuestro imaginario social; elaboran saberes y afectaciones, al visibilizar las preocupaciones y el cotidiano de las artistas. Así, tienen el potencial de cuestionar los estereotipos de género, raza, clase, edad, localización, religiosidad, episteme, y enriquecen el tejido social; por lo tanto, tienen la capacidad de (re)organizar los regímenes escópicos de nuestro territorio visual y crítico.

En este sentido, me parece interesante la propuesta curatorial de la tercera edición de la Trienal de Artes Frestas (2020-2022) del Sesc São Paulo, “O rio é uma serpente”, a cargo de Beatriz Lemos, Diane Lima y Thiago de Paula Souza. A partir de reflexionar sobre las posibilidades y limitaciones de la fisicalidad del formato expositivo (derivadas, en parte, por la pandemia de SARS-CoV-2), la curaduría de esta edición fue elaborada en consonancia con un programa educativo que contenía seminarios, conferencias, talleres, cursos, lanzamientos editoriales, etc. Uno de los principales puntos de partida fue pensar de qué maneras es posible descolonizar la práctica curatorial para complejizar las narrativas del país, en un Brasil que es aún una nación fragmentada, pese a los intentos homogeneizadores de unificación. Lxs curadorxs destacaron su interés en el acompañamiento de procesos creativos, a partir de ejercicios de escucha del territorio y de las comunidades en las que lxs artistxs se encuentran inseridxs, al mostrar cómo se despliegan las tecnologías ancestrales en tales poéticas; también, al *sentipensar* qué economías de acceso

pueden ser elaboradas desde tácticas de distribución y reparación, y al subrayar la importancia de no (re)producir la *otredad* y exponerla como fetiche (decidiendo conjuntamente las estrategias de exhibición).

Estos dos proyectos híbridamente expositivos revelan el dinamismo y la pluralidad (formatos, técnicas, temáticas) de las prácticas artísticas afrobrasileñas. En "Diálogos Ausentes" (2016-2017), la coreógrafa Luciane Ramos Silva (2017) afirmó que no existe una danza negra (en singular), sino una multiplicidad de movimientos producidos por diferentes cuerpos y experiencias de la negritud. Se trata, para esta bailarina, de reconocer la historicidad de esa producción de conocimiento, que se basa en un cuerpo-persona (visión africana),[113] en lugar de un cuerpo-individuo (visión eurocéntrica). En este sentido, "Um filme de dança" (2013) de Carmen Luz propone una reflexión sobre las tensiones que históricamente se han dado en el contexto brasileño, entre el cuerpo negro-diaspórico-gerundio-que-baila y la verticalidad del cuerpo-blanco-colonial producido por la danza clásica, en cuanto tecnología de entrenamiento del cuerpo al servicio de los valores burgueses, heredado e impuesto por la tradición occidental. El filme trae implícitas algunas cuestiones acerca de qué significa escuela, paradigma o repertorio cuando nos referimos a danzas afrobrasileñas y cuáles serían los criterios desde los que es posible considerar una práctica clásica o moderna. Este trabajo audiovisual es un documento histórico invaluable para comprender las diferentes posibilidades de danzar de los cuerpos afro-brasileños, que no sólo responden a una tradición impuesta, sino, y mucho más importante, desarrollan proyectos emancipatorios de creación desde hace más de medio siglo.[114]

La exposición "Histórias Mestiças" (2014) en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo, curada por Adriano Pedrosa y Lilia Schwarcs, presentó un amplio abanico de obras (un conjunto de 400 piezas realizadas por 90 artistas) que no contaban la historia del mestizaje en Brasil, sino que presentaban un mestizaje de historias de la nación, según sus curadores. El punto de partida de esta exposición era reflexionar sobre las matrices que formaron al pueblo brasileño, al plantear varias

[113] Ver nota 105, capítulo 2.
[114] Carmen Luz reconoce el lugar histórico de Mercedes Batista, como la primera bailarina negra del Teatro Municipal de Río de Janeiro, durante la primera mitad del siglo XX.

cuestiones delicadas como "¿quién mestizó a quién?" o "¿cómo se mezclan el placer con la dominación?". En mi opinión, son preguntas problemáticas porque el legado histórico de las voces de autoridad de la curaduría era blanco. Y, retomando la provocación de Janaina Barros sobre la importancia del color de la piel en el marco del museo, la representatividad es fundamental, no sólo por una cuestión epidérmica, sino también por lo que justamente señaló Stuart Hall "(…) por debajo de lo que él [*Franz Fanon*] llamó esquemas corpóreos está otro esquema. Un esquema compuesto por historias y anécdotas, metáforas e imágenes, que es lo que en realidad construye la relación entre cuerpo y su espacio social y cultural" (2015, p.15). La representatividad es importante, sobre todo, cuando la propuesta curatorial busca elaborar un juego dialéctico que se basa en la inclusión-exclusión de las historias de la nación. La representatividad es fundamental para no abandonar las tensiones de historias diversas y plurales, en ese juego de poder.

La artista e investigadora Renata Bittencourt (2016)[115] destaca la importancia del papel de la institución cultural en las reflexiones sobre la relación visible-invisible en la sociedad contemporánea, pues los museos tienen la capacidad de resignificar las imágenes que integran las colecciones; para abrir caminos a nuevos modos de percibir la creación racializada; generar nuevas lecturas de lo concebido *otro*; comprender la dimensión simbólica de los pluriversos que definen Brasil, y producir narrativas situadas —en primera persona como sujeto negro, indígena, quilombola, etc. En este sentido, percibo una disputa de imaginarios entre la persistencia de la Casa Grande y las nuevas generaciones de artistas, investigadorxs y curadorxs que están complejizando el arte afrobrasileño y, a su vez, agrietan la estructura arquitectónica de la blanquitud. Según Menezes, en estos debates es posible identificar dos ejes de reivindicación política en las prácticas artísticas, curatoriales e historiográficas:

> Por un lado, una relectura crítica de los modos de representación de los cuerpos negros en la cultura visual brasileña, marcada históricamente por imágenes de servidumbre, trabajo y sexualización; por otro, la reversión de las políticas de blanqueamiento y las de anonimato que alcanzan variados artistas y personajes afrodescendientes. (2018b, p. 579)

[115] Ver nota 112.

Emanoel Araujo fue el primer curador en utilizar la categoría arte afrobrasileño, para definir un conjunto de prácticas diversas que fueron realizadas por artistas afrodescendientes, pues dejó atrás el llamado "arte negro", asociado al primitivismo y la religiosidad. Araujo es una figura fundamental en la historia del arte afrobrasileño. Además de su larga trayectoria como curador, es artista, investigador, coleccionista y director (fundador) del Museo Afro Brasil (MAB) en la ciudad de São Paulo.[116] Se trata de una institución que, como él mismo denominó en el manifiesto fundacional, es el "museo de la diáspora" brasileño, "un centro de referencia de memoria negra", "el museo histórico que habla de los orígenes, pero atento a identificar en la ancestralidad la dinámica de una cultura que se renueva inclusive en la exclusión" (Menezes, 2018a, p. 177).[117] Según Emanoel Araujo, arte afrobrasileña sería:

> Aquella manifestación que de cierta forma sale fuera de la cuestión eurocéntrica. Como Rubem Valentim, que está con un pie en la geometría, aunque su geometría esté mucho más próxima de signos bahianos. No son africanos, son bahianos. Como Rosana Paulino, con aquella idea de apropiarse de los *patuás* y colocar fotos de familia, de sus ancestrales. Y por ahí va. Hay varios artistas. No solo negros, también hay blancos. Yo diría que Carybé es un artista afrobrasileño. Porque toda su producción tiene una invención propia de él, que está conectado a la cuestión afrobrasileña. (Araújo en Menezes, 2018a, p. 145)

En el año 1988, se llevaron a cabo una serie de grandes eventos en el marco de la conmemoración de los cien años de la abolición de la esclavitud. La producción cultural africana, afrodescendiente, afrobrasileña estuvo en el foco de las discusiones. En este contexto, se presentó la exposición "A mão afro-brasileira" (1988), curada por Emanoel Araujo y Carlos Eugênio Marcondes Moura, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP). Ésta fue muestra emblemática y determinante para el campo de investigación artística afrodescendiente. El paso de una categoría a otra pretendía visibilizar y fortalecer el amplio abanico de sujetos y prácticas que convivían bajo la etiqueta afrobrasileño y, así mismo, despojarlos de

[116] Institución fundada en el 2004 durante el primer gobierno de Luiz Ignácio Lula da Silva. "Su acervo está compuesto por 6.225 obras, siendo 3.177 pertenecientes a la colección de Emanoel Araujo y las 3.048 restantes al propio museo (una parte de estas piezas fueron donadas o prestadas, en régimen de arrendamiento gratuito por el propio Araujo). (Menezes, 2018ªa p. 178)
[117] Ver: Araújo, 2017.

la carga histórica que producía discriminación, exotización y racismo (Menezes, 2018b; Cleveland, 2013). En palabras en Menezes:

> Ese fue también un año de fuerte denuncia de la 'falsa abolición' por el movimiento negro que, aprovechando esa fecha, se organizaba en nuevos frentes de acción y militancia. Marchas, debates y protestas fueron convocadas, colocando en la agenda política de discusiones de aquel año simbólico los temas indeseables, de que las conmemoraciones oficiales buscaban desviar." (2018b, p. 580)

En esta disputa de imaginarios por la nación, se trata de comprender de qué maneras las relaciones de poder actúan en los procesos de racialización, tanto de los sujetos como de sus prácticas artísticas y espacios de exhibición. Esto implica entender que, cuando Raymundo Nina Rodrigues, en su artículo de 1904, apela al "arte negro" para describir (subalternando) un conjunto de esculturas "arcaicas y primitivas" —realizadas por descendientes africanos—, la Nueva República estaba viviendo un ferviente proceso de constitución, en el que la élite mestiza estaba muy preocupada por la enorme masa de personas negras liberadas que vivían en el país en condiciones miserables.[118] En el marco de tales disputas, se trata de discernir los efectos despotencializadores que las obras de arte sufren en sus tránsitos entre el *terreiro*, el museo o las comunidades y, asimismo, la riqueza producida por la interpelación al amestizamiento de la Casa Grande en la ocupación de sus espacios.

El arte como institución ha tenido la capacidad de producir verdad y norma (al estructurar los lugares sociales del régimen visual de la nación), en cada momento de la historia del país. Las exposiciones producen sentido en el imaginario social; a través de la narración de historias, se produce una dialéctica del velar y develar, que tiene la potencia de consolidar una serie de imágenes y de sujetos en detrimento de otros. Un buen ejemplo de las sutilezas de esa dialéctica es el Movimiento Modernista Brasileño, localizado principalmente en São Paulo, durante los años veinte. Según Rosana Paulino (2016), artistas y críticos modernistas (Tarsila do Amaral, Mario Pedrosa, Oswald de Andrade, Lasar Segall, Anita Malfatti,

[118] Como señalé en el capítulo 1, en un periodo de treinta años, Brasil recibió 3.99 millones de inmigrantes europeos, el número equivalente de africanos que habían sido traídos forzadamente a lo largo de tres siglos de colonización y esclavitud (Silva Bento, 2002).

entre otrxs) se interesaron por las representaciones africanas e indígenas brasileñas, no para reflexionar sobre "os Brasis" (pensar Brasil en plural y desde el Sur), sino para formar parte de las corrientes europeas que en ese momento dirigían su atención al arte considerado primitivo, arcaico y exótico. Es decir, se trataba, una vez más, de inscribirse en los imperativos estéticos modernos procedentes de los espacios hegemónicos de poder.[119] En concordancia con esta crítica, la exposición de la artista Grada Kilomba en la Pinacoteca de São Paulo, "Grada Kilomba: desobediências poéticas" (2019) presentó una profunda reflexión sobre las relaciones de poder en la producción de conocimiento de las narrativas historiográficas del periodo colonial, a través de un tejido de relatos, creados por artistas mujeres negras y afrodescendientes. La exposición inauguraba con cuatro preguntas: "¿quién habla? ¿Quién puede hablar? ¿Hablar sobre qué? Y ¿qué pasa cuando hablamos?" Dichas preguntas estaban articuladas en torno a tres conceptos: conocimiento, poder y violencia. En el programa de mano, Kilomba señala:

> Solo cuando transformamos las reconfiguraciones de poder –que significa quién puede hablar y quién puede hacer preguntas y qué preguntas– entonces reconfiguramos el conocimiento. En el arte también producimos conocimiento al crear trabajos que generen preguntas que no estaban allí antes (…). Para mí, uno de los papeles más importantes en la creación de una obra de arte es desmantelar esas configuraciones de poder al narrar historias que pensábamos que conocíamos. Dar y crear otro sentido de quiénes somos. Somos muchos. (Kilomba, 2019)

Frente a este amplio abanico de prácticas y procesos, cabe considerar el arte afrobrasileño una categoría con un significado elástico y carente de una definición unificadora que se ajuste a ningún canon. Cada vez más, el conjunto de poéticas, que conviven bajo esta categoría-paraguas, son requeridas en museos y galerías fuera y dentro del país, lo que amplía sus circuitos de exhibición y enriquecen la producción cognitiva, en torno a los temas urgentes y emergentes que las comunidades proponen.

[119] Las narrativas oficiales de la historia del arte y la literatura consideran este movimiento como una mirada hacia los valores propios de la cultura brasileña, es decir, como un reconocimiento y valorización de la producción local, cuando en realidad fue una suscripción a los imperativos estéticos de moda en el contexto europeo.

El arte afrobrasileño es una categoría relacional, con múltiples definiciones, incapaz de ser reducida a un único criterio y que revela el hecho de que la piel de lxs artistas continúa siendo un criterio camuflado para la adquisición de obras en espacios expositivos de prestigio (Menezes, 2018b). Las distintas etiquetas ("arte negro", "arte primitivo", "arte arcaico", "arte afrobrasileño") y sus diversas definiciones se constituyeron y transformaron, de acuerdo a las discusiones raciales de cada momento histórico. La categoría arte afrobrasileño continúa friccionando el significante "democracia racial" en las políticas públicas culturales y en las prácticas artísticas, curatoriales e historiográficas, que son instituciones fundamentales para comprender cómo se constituyó el discurso nacional y su manutención hasta nuestro presente.

3.2. Mujeres y racialidad: un diálogo en suspenso en el circuito artístico de la Casa Grande

Los primeros debates sobre prácticas artísticas realizadas por mujeres en el contexto de Brasil apenas tienen quince años. En 2017, la Universidad de São Paulo (USP) celebró el Primer Simposio de Estudios de Arte y Género (GEAGÊ),[120] cuyo objetivo principal fue ampliar las discusiones en torno a la relación de tales categorías en la producción crítica del país. Desde una perspectiva esencialista, historiadores y críticos han afirmado que, a diferencia de Occidente, en Brasil, las narrativas oficiales no han discriminado a las mujeres artistas, puesto que su historia cuenta con figuras como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lygia Pape, Lygia Clark, Anna Bella Geiger o Anna Maria Maiolino, por citar las que cuentan con mayor proyección nacional e internacional. En el artículo "A mulher nas artes",[121] Aracy Amaral presentó una serie de poéticas realizadas por mujeres artistas brasileñas, el cual centra el análisis crítico en cuestiones biológicas y esencialistas y, a su vez, elimina cualquier posibilidad política de sus procesos creativos y de subjetivación:

> En mis respuestas declaré que, la verdad, lo que me parece de hecho existir es una suma de características de lo femenino en el arte. Algunas artistas visibilizan ese carácter femenino, otras no. Ese "femenino", para mí, está vinculado a la delicadeza de la sensibilidad de la mujer, en su condición de promotora de la vida y, por esa misma razón, vinculada a la naturaleza más que su compañero hombre, delicadeza está implícita en su trabajo como la fragilidad de un hijo recién nacido de su cuerpo, y al cual ella protegerá toda la vida. (Amaral citada en Trizoli, 2012, p. 419)

Las investigadoras Luana Tvardoska (2015) y Roberta Barros (2016) consideran que los debates entre arte y género en Brasil no se dieron de forma organizada, como en el norte global, debido a que durante la dictadura cívico-militar (1964-1985) no se generó un movimiento de mujeres en las artes visuales con intereses feministas. Los motivos que agregan son principalmente dos: por un lado, el miedo producido por el contexto represivo de la dictadura y, por otro, la desconfianza que generaba la etiqueta "feminista". Parece que las artistas no querían ser consideradas panfletarias, lésbicas, frustradas o feas —calificativos

[120] http://historia.fflch.usp.br/simposiogeage (Consultado 13.03.2019)
[121] Publicado en "Textos do Trópico do Capricornio. Artigos e ensaios (1980-2005)", volumen 3 de Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, 2006.

dirigidos a las mujeres que estaban protagonizando las revueltas del movimiento feminista en la década de los setenta.

Sin embargo, Talita Trizoli (2013), en su artículo "Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil", analiza la producción de la artista Regina Vater, desarrollada durante la década de los setenta y dirigida a explorar la plasticidad del cuerpo femenino en el movimiento *Tropicalista*[122] y la representación de la identidad femenina, bajo la lente del progreso, en las campañas de publicidad de la dictadura militar (Trizoli, 2013). Esta autora ya indica algunos nombres de artistas (todas ellas son mujeres con privilegio de blanquitud oriundas del sur-sureste del país) como Iole Freitas, Wanda Pimentel, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino y Anna Bella Geiger. Según Trizoli, durante la dictadura militar existía, por un lado, el llamado "feminismo popular", preocupado por la producción de imágenes de los procesos de inserción laboral de las mujeres y, por otro, las artistas del "feminismo de salón de té", que se identificaban con las demandas del movimiento feminista, en cuestiones relativas al cuerpo y su representación, la maternidad, el divorcio, el canon de belleza, entre otros temas.

En un país de dimensiones continentales, la intervención quirúrgica feminista en el campo de la historiografía debe ser elaborada desde una ética de responsabilidad y cuidado, que considere todas las variables identitarias bajo la lente de la interseccionalidad y la geopolítica interna,[123] impresas por la nación, para evitar reproducir las relaciones de poder que son problematizadas en los propios

[122] El Tropicalismo fue un movimiento cultural brasileño que acogió diversas prácticas artísticas entre los años 1967 y 1968. La música popular tuvo un papel central, sus representantes más conocidos fueron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Behtânia, Tom Zê, Os Mutantes. El nombre surgió a partir de la instalación artística de Hélio Oiticia "Tropicália", que fue la inspiración para la canción homónima que creó Caetano Veloso. En el cine, la figura más relevante y conocida internacionalmente fue Glauber Rocha; en las artes escénicas Teatro Oficina fue un espacio fundamental para el rescate de la idea de antropofagia (propia del movimiento modernista de los años 20) en conexión con el Tropicalismo. Rogério Duarte, en el diseño y la poesía, también contribuyó enormemente y goza de un gran reconocimiento actualmente dentro de un ámbito nacional. El Tropicalismo estalló durante los años de la dictadura cívico-militar (1964-1986), un detalle que no me parece menor, puesto que abrió un espacio de creación inusitado en medio de un contexto de mucha represión, control, violencia y muerte.

[123] El sureste opera como centro económico y político, articulando una serie de relaciones de poder, que marcan las políticas de otras regiones del país, como son el nordeste o el norte. Estas formas de poder son herederas de la retórica del discurso desarrollista moderno-colonial, el cual construyó un imaginario social, que ha llevado a considerar el nordeste como un territorio impotente y necesitado de tutela permanente.

textos críticos. A mi parecer, no se trataría de pensar la producción artística a partir de una relación de dominación de clase, raza o género, sino de pensarla dentro de un contexto ampliado de opresiones conectadas —que muchas de ellas difícilmente se identifican por ser parte de procesos sutiles de invisibilización. Tras varias conversaciones sobre esta problemática con artistas e investigadoras brasileñas,[124] intuimos que sería posible elaborar relatos de artistas con conciencia feminista durante la época de la dictadura, al rastrear las prácticas artísticas realizadas por mujeres en el Movimiento de Cultura Popular o el Arte Correo, por citar apenas dos ejemplos. Esta tarea excede los contornos de mi investigación.

No obstante, en lo que sí estoy de acuerdo es que nos encontramos de nuevo ante narrativas discontinuas, recortes, silencios y muchas ausencias. Las mujeres artistas continúan segregadas en exposiciones dedicadas a arte hecho por mujeres, gracias a las cuales, por otro lado, podemos continuar investigando y escribiendo sobre sus producciones. Insisto en que es un arma de doble filo, puesto que por medio de estas exposiciones se llevan a cabo investigaciones importantes, que incluso adquieren otros formatos de exhibición más allá del cubo blanco (libros, catálogos, biografías, filmes) y gracias a los cuales es posible realizar una amplia difusión de sus contenidos.

Este fue el caso de la exposición "Mulheres pintoras: a casa e o mundo" (2004), curada por Ruth Sprung Tarasantchi, en la Pinacoteca de São Paulo, cuyo catálogo ha servido de referencia para investigaciones posteriores sobre mujeres pintoras, como la realizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002, 2005) sobre la vida y obra de Georgina de Albuquerque.[125] "Manobras radicais" (2006) fue una

---

[124] Agradezco a Fernanda Gringolin, Angela Donini, Ana Lira y Grasiele Souza por estos intercambios.

[125] Georgina de Albuqurque fue la única mujer (conocida hasta el presente) dedicada a la pintura histórica en Brasil. El universo artístico brasileño del siglo XIX estuvo pautado por las normativas impuestas por la Academia Imperial de las Bellas Artes. Habría que esperar el famoso año de 1922 para que una mujer fuera incluida dentro de dicho género. Y digo famoso debido a la celebración de la Semana Grande de São Paulo, evento que consagró el Movimiento Modernista con figuras como Tarsila do Amaral, Mario Pedrosa, Anita Malfatti, Oswald de Andrade y del cual surgió el famoso "Manifesto Antropofágico". En este momento de ruptura con el Clasicismo, en pleno auge modernista, la pintora Georgina Albuquerque realizó su obra "Sessão do conselho do estado" (1922), en la cual representa el proceso de independencia de Brasil. Esta pintura enfrenta la célebre pintura de Pedro Americo de Figuereido Melo, "Independência ou norte" (1888). Cualquier persona que haya estudiado arte en Brasil conoce dicha pintura. Ésta es ampliamente estudiada en el sistema de

muestra curada por Heloisa Buarque de Hollanda y Paulo Herkenhoff, en el Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo; "O mundo sensível: uma visão de produção de mulheres artistas" (2011-2012), curaduría de Margs Gaudênciao Fidelis, en el Museo de Arte do Rio Grande Do Sul – MARGS en Porto Alegre; la escultora Maria Martins, considerada la única artista surrealista brasileña en la década de los cuarenta, obtuvo su primera retrospectiva en el Museo de Arte de São Paulo – MASP, en 2013. Ese mismo año, el Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro presentaba "Elles: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Georges Pompidou", curada por Emma Lavigne y Cécile Debray. En 2016, la exposición "Silêncio(s) do Feminino", curada por Sandra Tucci, en la Caixa Cultural de São Paulo, daba voz a una serie de mujeres artistas, que estaban pensando cuerpo, piel, origen, memoria y trauma colectivo.

Las mujeres estamos continuamente reelaborando los discursos del arte, al enriquecer debates sobre la producción de subjetividad, la sexualidad, la experiencia, lo afectivo, los procesos de racialidad, la memoria, la colonialidad, la transversalidad de las diferencias, la violencia, etc., lo que genera, en definitiva, un pensamiento sobre y desde el cuerpo. En este sentido, me parece problemático el uso de la categoría "arte feminista" para enunciar un conjunto de prácticas que, aunque compartan una serie de elementos en común, son plurales y diversas como lo son también sus productoras. Algunos de estos elementos mutuos son la elaboración de una crítica a la autonomía del arte, por su carácter neutral y universal; el énfasis en los procesos creativos y en la desmaterialización de la obra de arte; la oposición al formalismo y la multidisciplinariedad de sus prácticas; la valorización de lo biográfico (puesto que lo personal es político); la defensa de la producción colectiva; el rechazo al uso jerárquico de materiales, y al llamado "arte

---

enseñanza. Mientras que Pedro Americo representó la independencia como un evento histórico triunfal (la escena acontece en el campo de batalla), Georgina de Albuquerque propuso un episodio diplomático (en el interior de una sala) dirigido por una mujer, la princesa Leopoldina, quien firma documentos oficiales junto a unos capitanes del ejército (Cavalcanti Simioni, 2002, 2005; Chiarelli, 2010). Esto me parece muy pertinente en las reflexiones sobre las diferentes posibilidades de concebir la historia, cómo el canon opera en la producción de las narrativas hegemónicas y, sobre todo, de qué formas es interpelado.

popular" o *folcklore* —como estrategia de subalternización de ciertas poéticas y sujetos.

De acuerdo con lo anterior, coincido con Griselda Pollock (2013) al afirmar que el llamado "arte feminista" no sería tanto un movimiento estético como un conjunto de propuestas políticas de vida para con el mundo; se trataría, más bien, de una intervención feminista en el campo de la producción artística, a partir del desarrollo de prácticas discursivas y materiales, que son críticas y desobedientes al canon estructurante del circuito del arte. No obstante, en determinadas circunstancias, el concepto "arte feminista" puede operar como una categoría estratégica de reivindicación de visibilidad de proyectos realizados por mujeres que problematizan las relaciones de poder de dicho canon. Las tácticas de curadoras, artistas, historiadoras y críticas son múltiples e, incluso, a simple vista, pudieran parecer contradictorias, ya que a menudo se impone la urgencia de exhibición y sus óptimas condiciones.[126]

En el proceso de esta investigación, he identificado la existencia de un corpus teórico-crítico, dedicado a los debates sobre la categoría género en el campo de las prácticas artísticas en Brasil.[127] Éste se organiza conforme a las lógicas del feminismo hegemónico del norte global, el cual desmanteló las bases teóricas y metodológicas de la historiografía del arte en los contextos de Estados Unidos y Europa, a partir de la década de 1970,[128] al considerar primero "mujeres" y posteriormente "género", las principales categorías en ese proceso de deconstrucción. Este corpus crítico, dedicado a reflexionar sobre las operaciones de poder en relación con la categoría género en la producción artística e historiográfica en Brasil, no parece dialogar con otros marcadores identitarios

[126] Amerita señalar que el feminismo como método y práctica no ha conseguido todavía desmantelar las estructuras patriarcales-racistas-coloniales de la institución del arte. Durante los últimos cincuenta años, el museo ha permitido el acceso a exposiciones de arte feminista o prácticas realizadas por mujeres (como un plural diferenciado), pero lo cierto es que no ha logrado derribar el armazón arquitectónico de la propia institución. De ahí que, anteriormente, señalara que se trate de un juego de doble cara y de constantes negociaciones. El proceso tiene un lento caminar, pero es imparable.

[127] Algunas de las figuras destacadas en el desarrollo de este corpus teórico crítico son las mencionadas anteriormente en este capítulo.

[128] Uno de los textos pioneros de este movimiento crítico en el campo de la historia del arte del norte global es el de Linda Nochlin (1971), "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?".

estructurales o estructurantes de la nación, como son la racialidad, la condición de clase, la colonialidad o la geopolítica. En este sentido, es interesante la última edición (12ª) de la Bienal do Mercosul (2020) en la ciudad de Porto Alegre, titulada "feminino(s). visualidades, ações e afetos" (sic.), con la curaduría a cargo de Andrea Giunta, Dorota Maria Biczel, Fabiana Lopes y Igor Simões. El texto de presentación señala lo siguiente:

> El título de esta bienal instala una interrogación que remite a la fricción central de la cultura democrática contemporánea: la participación de la sociedad desde el concepto de diferencia entendida como multiplicidad y no como separación, tal como lo expresó Denise Ferreira da Silva.
> Toma también como punto de partida las preguntas que propuso la teórica Nelly Richard en su libro *Masculino / Femenino* (1993), hechas en el contexto latinoamericano de las transiciones democráticas. Sus interrogaciones remiten al lugar social de lo femenino, sus construcciones, sus incompatibilidades y el salto binario a las lógicas binarias excluyentes. Las preguntas tienen plena vigencia. Particularmente en el momento en que lo femenino retoma agendas no realizadas desde los años sesenta, recupera los cuestionamientos de los noventa y amplia sus urgencias como consecuencia de las aumentadas violencias contra las mujeres y los colectivos LGBTTQ+; el aumento de la pobreza y los sistemas de exclusión y discriminación; la observación crítica y atenta de los programas que atacan los recursos naturales del planeta.[129]

La propuesta curatorial enuncia la existencia de diversos "sistemas de exclusión y discriminación", pues destaca las violencias experimentadas por las mujeres y los colectivos no binarios, la pauperización de las vidas de ciertos grupos y el ecocidio. Sin embargo, no presenta abiertamente ningún posicionamiento acerca de los procesos de racialidad, a pesar de que el programa artístico y el equipo curatorial contara con mujeres negras y racializadas. Además, me parece delicado apelar al texto "Diferencia sin separabilidad" de Denise Ferreira da Silva (2016), sin convocar abiertamente una reflexión sobre los procesos de racialidad (que, además, en los cuerpos de las mujeres imprimen violencias específicas, como expuse en el capítulo 1), considerando que el punto de partida de su análisis es el interrogante "¿por qué las muertes de las personas negras no importan?"[130]

---

[129] https://www.bienalmercosul.art.br/ (Consultado: 12.05.2020).
[130] Ver conferencia "O evento racial" de Denise Ferreira da Silva, 4 de junio de 2016 en la Casa do Povo en Río de Janeiro, en la que expone el extenso análisis filosófico que la investigadora realizó para responder a la cuestión de por qué las muertes de las personas negras no importan. Disponible en la siguiente liga: https://vimeo.com/172921494. (Consultado: 18.05.2019)

Además, esta tensión o ausencia de diálogo entre racialidad y género, en el marco de la bienal, se daba en medio de un estadillo social de luchas antirracistas por el asesinato del afro-estadounidense George Floyd (mayo, 2020), el cual movilizó ciudades del mapa global como São Paulo. A esto me refería anteriormente cuando señalaba el peligro de los procesos sutiles de invisibilización en nuestros análisis y en todas nuestras prácticas. De ahí, la urgencia de recurrir a la "metodología de la sospecha" feminista, "en otras palabras, la reflexión aguda para evitar las falsas expectativas de una crítica despolitizada sin fuerza transformadora." (Garzón et al., 2014, p. 162)

Sin embargo, si desplazamos la mirada a contextos de menor intervención institucional y, por ende, de mayor experimentación en la producción poética y en los modos de exhibición, existe un extenso campo de artistxs, activistxs, investigadorxs y escritorxs, cuyas ancestralidades son afrodescendientes, indígenas, afroindígenas, quilombolas, *ribeirinhas,*[131] que están problematizando la categoría "mujeres" por su imposible traducción a la materialidad de múltiples cuerpos fluidos no binarios y, a su vez, no se reconocen en la pulsión vital que esa categoría ("mujeres") trae consigo, gracias a las distintas genealogías de luchas feministas en Brasil y Abya Yala. Sin ánimo de reducir los complejos pluriversos (cosmovisiones conformadas por diversas intersecciones) en los que inscriben sus prácticas, estas artistxs, activistxs o escritorxs[132] elaboran un conjunto de saberes

[131] Pueblos que viven en las orillas de los ríos; sus economías de abastecimiento y la organización social comunitaria se organizan en torno a la vida de estos ríos.

[132] Citando algunas referencias: **Gê Viana** (artista afro indígena, lesbiana, trabaja el foto-collage, creando narrativas de felicidad acerca de las relaciones sexo-afectivas lesbianas); **Castiel Vitorino** ("artista rompe género", se identifica como un cuerpo-flor, su trabajo está muy conectado con los procesos de cura por el trauma del racismo contra las comunidades negras, el poder de las plantas sagradas, escribe, trabaja con objetos, imágenes, performances); **Sallisa Rosa** (se identifica como mujer indígena, trabaja con performances y fotografías, en sus proyectos, visibiliza las violencias contra los pueblos indígenas y sus cosmogonías); **Ventura Profrana** (negra travesti, nació en una familia evangélica y creció dentro de la iglesia, su conocimiento de la cultura evangélica le ha llevado a producir imágenes y performances en torno a este universo, desde una perspectiva irónica y crítica); **Davi de Jesús do Nascimento** ("bicha do sertão" —marica del semiárido—, trabaja a partir de la idea de un cuerpo que no encaja en el género, sus investigaciones se encuentran atravesadas por el vínculo con su madre, nació en las orillas del río San Francisco y produce objetos con el barro del río); **Jota Mombaça** (Monstrx Erratikx, escritora y artista de performance, sus trabajos giran en torno la monstruosidad y la humanidad, desde una perspectiva anticolonial); **Michelle Mattiuzzi** (performer, exmujer negra, exbailarina y escritora); **Sara Elton Panamby** (trans-no binaria, artista de performance y doctora en Arte y Cultura Contemporánea en la UERJ).

en diálogo con posicionamientos descoloniales, lo que produce un pensamiento sobre los cuerpos disidentes y desde la especificidad de cada cuerpo, en relación con el territorio que habitan, y problematizan los procesos de racialidad que la violencia de la Casa Grande diagrama en las condiciones de vida de lo considerado *Otro*. Me atrevería a afirmar que estas prácticas constituyen un campo estético y ético (anticolonial, antirracista, anticis-heteronormativo, anticapitalista) complejo, localizado en el fuera de foco de los centros hegemónicos del arte en Brasil. Estas poéticas presentan, no sólo una plasticidad muy particular de cada territorio, sino también un cuerpo discursivo y un campo energético propio e indistinguible de los procesos de producción de subjetividad y de sus condiciones de vida; devienen ecosistemas subjetivos, espirituales y territoriales en los que las estrategias de reproducción de vida se encuentran impresas en el desarrollo de sus procesos creativos.

A mi modo de ver, el circuito institucional del arte, a través de sus políticas públicas para los museos del país, continúa reforzando la escisión entre raza/racialidad y género/mujeres, por medio de procesos de invisibilización que se basan en el *sistema moderno-colonial de género* (Lugones, 2008, 2011) y la ideología de la democracia racial. Así, amerita preguntarse: ¿qué implicaciones tiene la disgregación de estos marcadores identitarios indivisibles en las experiencias subjetivas de las mujeres artistas racializadas? Y, ciertamente, no son apenas la racialidad y el género, sino también la clase, la religiosidad, la espiritualidad, la episteme, la edad, el territorio y la geopolítica.

La colonialidad estructurante de la Casa Grande orienta los programas públicos de los museos que buscan su legitimación en los circuitos globales de la cultura hegemónica, y hace que una gran parte de la producción artística brasileña todavía se conciba a sí misma a través de los ojos de Occidente. Como señalé anteriormente, esto ya acontecía en el Movimiento Modernista Brasileño de hace un siglo y, del mismo modo, los efectos de la colonialidad continúan en el presente, pues producen prácticas discursivas (artículos, tesis académicas, ensayos) y materiales (poéticas y exposiciones) desinteresadas en comprender y acoger la complejidad experiencial de las mujeres artistas racializadas y cuerpos fluidos no

binarios. Percibo que, por medio del circuito institucional del arte, la nación produce una definición de ciudadanía, anclada todavía en la escisión colonial, que organiza las regiones del ser y no-ser.

Los museos son espacios de creación de memoria y, por tanto, de futuro, a través de los cuales la nación estructura (fijando e inmovilizando) las localizaciones de cada grupo social, mientras asimila las diferencias (homogenizándolas y despolitizándolas) en aras de una colectividad cultural unificada: *a brasilidade*. Como señala Yuval Davis (2004), la membresía para la ciudadanía no sólo depende de los recursos socio-culturales-económicos, sino de asumir un conjunto de normas y regulaciones que afectan de modo particular a los grupos sociales que no pertenecen a la matriz de dominación. En el contexto brasileño, esas normas y regulaciones se encuentran sujetas a procesos de amestizamiento (blanqueamiento) y sexualización, lo que impide cualquier gesto de desplazamiento o movilidad social-racial.

En la disputa por el reconocimiento de imaginarios, la nación sigue apostando por la continuidad de la pintura de Debret. Es por esto que considero importante el uso estratégico de las categorías arte afrobrasileño y arte feminista en determinados contextos, así como la ocupación del espacio museístico para la exposición de poéticas realizadas por artistas mujeres y cuerpos fluidos racializadxs (aunque, sin perder de vista que puede convertirse en un arma de doble filo). La disputa de imaginarios y la ocupación de espacios son modos de reclamar la identidad y la libertad dentro del marco rígido estructural de la nación. En este sentido, Judit Butler afirma que:

> Reclamar el ejercicio de la libertad que sólo corresponde a la ciudadanía es hacer ejercicio de esa libertad de forma incipiente: comienza por apropiarse de aquello que pide. (…) Pedir su legitimación es anunciar la brecha que hay entre su ejercicio y su realización, inscribiéndolos en el discurso público del modo tal que la brecha se vuelva visible y pueda ser movilizante. (Butler y Spivak, 2009, p. 88)

Sin embargo, percibo que los procesos creativos de *TERRANE* y *Vivências do Balé* presentan una radicalidad (en el sentido de ir a la raíz de los problemas que, en este caso, se trata de los imperativos del canon moderno-colonial del arte), la cual ultrapasa cualquier acto de reclamar la libertad en el ejercicio de ciudadanía

dentro del marco de la nación. En el devenir de sus procesos, Ana Lira y el Grupo Cultural Balé das Iyabás producen sus propias categorías e incluso se apropian políticamente de aquellas que las nombraron al racializarlas, como mujer negra o mujer nordestina, para elaborar discursos y prácticas emancipatorias que aúnan producción poética y reproducción de vida. Asimismo, apelan a una creación de conocimiento que pasa por el cuerpo y, por ende, es portadora de una materialidad, espiritualidad y ancestralidad, situada en los territorios en los que actúan. Estos procesos creativos son posibles gracias a la articulación con las comunidades en las que se insertan, al negociar con las mujeres los límites de aquello que se muestra y sus espacios de exhibición. De este modo, considero importante el análisis de *TERRANE* y *Vivências do Balé* no sólo por interpelar el canon moderno-colonial en la producción de un tipo de poéticas, que no se ajusta a la rigidez de ninguna estructura institucional, sino por producir proyectos emancipatorios que buscan *magiar* otros mundos posibles. He ahí su radicalidad.

CAPÍTULO IV. *TERRANE*: DESAFIANDO AL PATRIARCADO COLONIAL DE LA CASA GRANDE. POÉTICAS DESCOLONIALES Y ARTICULACIONES COMUNITARIAS ENTRE LAS MUJERES *PEDREIRAS* DEL *SERTÃO DO PAJEÚ*

Este capítulo está dedicado al análisis del proceso creativo de *TERRANE*, que la artista Ana Lira desarrolla en diálogo con Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Claudia Oliveira, mujeres *pedreiras*[133] del Sertão do Pajeú, estado de Pernambuco, Nordeste, Brasil. Me interesa comprender las implicaciones (artísticas y políticas) que tiene un proceso creativo como *TERRANE*, inacabado e inserto en una comunidad de mujeres que decidieron elaborar transformaciones profundas en sociedades tradicionales como la nordestina-*sertaneja*, organizada según un patriarcado colonial de características específicas. *TERRANE* surge en 2013 como un proyecto fotográfico sobre los procesos de construcción de cisternas, llevados a cabo por las mujeres *pedreiras* del semiárido pernambucano. Sin embargo, los devenires del proceso creativo hicieron de éste un proyecto más complejo, gracias a la constitución de una red político-afectiva entre la artista y las mujeres de la región. Actualmente, este proyecto cuenta con varios libros de artista, creados colectivamente con material fotográfico de Ana Lira, imágenes de los álbumes familiares de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Claudia Oliveira, piezas de ganchillo, cartas personales, pequeños objetos y serigrafías de imágenes de las herramientas de trabajo de las mujeres. Además, han producido textos, presentaciones del proceso artístico y un *fotozine* que se encuentra en proceso de publicación.

El objetivo de este capítulo es confeccionar un análisis del proceso creativo de *TERRANE*, al articular una reflexión sobre la producción espacial de la región Nordeste, considerada por la nación como un territorio “incapacitado” y necesitado de tutela permanente, para examinar de qué maneras las mujeres interpelan esa imagen-fuerza. *TERRANE* propone una narrativa *otra* (costurada colectivamente a

[133] Las mujeres *pedreiras* son las constructoras de cisternas. En español, la traducción sería mujeres obreras. No obstante, utilizaré la terminología local para referirme a ellas.

partir de sus experiencias singulares y sentido comunitario) del semiárido, a través de los vínculos y complicidades generados durante la creación poética del proyecto. Por mi parte, en un intento de horizontalizar la posicionalidad de las mujeres en esta investigación (asumiendo que hay relaciones de poder insuperables, puesto que soy yo misma la firmante de esta tesis), busqué elaborar un análisis que entretejiera las voces de las mujeres participantes en el proceso creativo y no sólo la de la artista, al afirmar, así, la autoridad de todas nosotras como productoras de conocimiento, que manejan saberes distintos, desde localizaciones diversas. Esto ha sido uno de los grandes desafíos de este análisis, pues es importante considerar que la incursión de la pandemia por SARS-CoV-2 impidió la realización de mi trabajo de campo. Por tanto, examino *TERRANE* sin haber conocido el Sertão do Pajeú, la vida de sus comunidades y a las mujeres *sertanejas*. No obstante, conseguí articular cierta multivocalidad gracias a uno de los libros de artista que Ana Lira me regaló a su paso por *DEVENIRES*, donde realizó una presentación del proyecto,[134] y a la entrevista titulada "TERRANE", que fue publicada en *Cadernos da Subjetividade* (2019), revista de la Pontífice Universidad Católica de São Paulo PUC-SP.

Me interesa el análisis de los procesos creativos por su cualidad desafiadora al canon modernista, dado que atentan contra la figura individual del genio, la producción de un objeto como obra maestra, la supuesta autonomía del arte y la normatividad del espacio expositivo. Ciertamente, los procesos creativos tienen como brújula los flujos propios de la vida, desvelan las colectividades implicadas en cada proyecto y son parte de los caminos de transformación política, individual y colectiva. En *TERRANE* no existe la obra acabada como tal; se trata, más bien, de un proceso colectivo inconcluso en el que resulta difícil aplicar la demarcación territorial entre arte, práctica política y reproducción de vida. Asimismo, entiendo que los procesos creativos, insertos en el fluir de los acontecimientos cotidianos (los trabajos de cuidado a cargo de las mujeres) en el seno de una comunidad, no deberían ser concebidos conforme a una temporalidad lineal y una concepción cartesiana del espacio, sino armonizados con los ritmos cíclicos de la vida de esas

[134] Presentación de *TERRANE* a cargo de Ana Lira en *Devenires*, Museo Universitario del Chopo, CDMX, 2020.

colectividades, sus cosmovisiones, las condiciones biosociales de la región y los compases económicos y políticos del país.

Figura 12. *TERRANE*. Fotografía: Ana Lira
Fuente: cortesía de la artista

A pesar de las muchas conversaciones que habíamos tenido vía correo electrónico, conocí a Ana Lira personalmente en *DEVIRES*, donde la invité a presentar uno de los últimos trabajos performativos que había realizado en Recife, llamado "Numbra" (2018).[135] La propuesta de esa poética consistía en articular una dinámica colectiva de intercambio y escucha acerca del papel que tiene lo invisible en nuestros procesos, como una posible herramienta de poder. El punto de partida era la siguiente interrogación: "¿en qué escenarios estar en "entre-líneas" nos puede ayudar a fortalecer las articulaciones colectivas?" Las complicidades con Ana Lira comenzaron a surgir justamente a partir del interés que ambas tenemos en colocar lo desconocido o deslocalizado en el centro de nuestros procesos de producción de conocimiento y vida, mientras se tensan las fronteras de lo cognoscible, propias de los distintos sujetos históricos de pertenencia. A lo largo de esta investigación, me he sentido desafiada por el principio de no-localidad, planteado por Denise Ferreira da Silva (2016), como posibilidad *otra* para *(i)magi(n)ar* un contexto de sociabilidad *otro*, complejo y dinámico, cuyas coordenadas espacio-temporales ultrapasen el

[135] http://mostradevires.com/programacao/numbra/ (Consultado: 16.09.2021)

marco “occidentalogocéntrico” de pensamiento. Y no se trataría apenas de la sociabilidad, sino de la producción epistemológica, por tanto, de la práctica política.

En *DEVIRES*, la artista Grasiele Sousa[136] nos desafió con la producción de un texto que elaboramos juntas sobre *TERRANE*, en formato entrevista, para ser publicado por *Cadernos da Subjetividade* de la PUC-SP. Nuestras presentaciones partieron de preguntar por el feminismo, es decir, mencionar si Ana Lira se enunciaba feminista y si inscribía sus prácticas en los feminismos brasileños. Ana Lira nació en Caruarú, ciudad de la región del Agreste, pero vive y trabaja en Recife, la capital del estado de Pernambuco. Es fotógrafa documentalista y artista visual. Sus investigaciones están dedicadas a pensar las relaciones de poder y sus implicaciones en las dinámicas de comunicación. Los proyectos de Ana Lira articulan narrativas visuales, material de prensa, publicaciones independientes, intervenciones urbanas, etc. Además, es especialista en el campo de estudios de Teoría y Crítica de la Cultura y se dedica a realizar procesos de investigación independientes, curadurías y proyectos educativos en el marco de las artes visuales. Cuando en la entrevista le pregunto por su posicionamiento ante los feminismos, Ana Lira responde:

> A.L.: En público, voy a afirmar el feminismo porque es importante marcar un lugar de reflexión sobre lo que nos concierne como mujeres. Sin embargo, desde una perspectiva más íntima, desde pequeña, tengo consciencia de que mi perspectiva de relaciones de poder dialoga con movimientos de mujeres, pero yo no sé si el nombre de esos movimientos es feminismo. Podría ser, pero todavía estoy buscando elementos que hagan enlaces con conexiones que son importantes para mí. Como te conté, soy de una familia de mujeres *rezadeiras* y curanderas; una familia cuya ancestralidad masculina es indígena (por parte de padre) y afro-indígena (el padre de mi madre), sin contar otras presencias de otros pueblos que todavía desconocemos en nuestras trayectorias. (…) Tengo una relación muy fuerte con la tierra, la naturaleza y los ciclos naturales, a pesar de circular por muchas capitales trabajando y articulando proyectos (…) Por eso mismo, cada vez que escucho a algunas feministas negras escribiendo que no hay peor insulto que nos llamen de monas, yo siento una extrañeza enorme. Leo o escucho eso con pesar porque sé que ellas continúan reproduciendo el pensamiento de que, como humanas, estamos en una relación jerárquica por

[136] Grasiele Sousa también era parte del programa de *DEVIRES*. La artista presentó esta performance: http://mostradevires.com/programacao/passado-a-limpo/ (Consultado: 19.10.2021). Le agradezco enormemente habernos planteado el desafío de realizar la entrevista y poder publicarla en la revista citada, puesto que compartir ese espacio-tiempo fue fundamental para fortalecer el vínculo entre nosotras, y la información contenida ha sido fundamental para el desarrollo de esta tesis.

encima de los animales. Como te dije, yo estoy en desacuerdo con eso. (Lira y Marugán, 2019, pp. 6 y 7)

Me parecía pertinente comenzar dicha entrevista con una reflexión sobre nombrarse o no feminista, para evitar la imposición de lugares de enunciación políticos con los que las participantes de esta investigación no se identifican. Constantemente, las conversaciones con Ana Lira muestran las formas fallidas que adquiere la migración conceptual en su contexto, y eso, a mi entender, es profundamente desafiador, puesto que me obliga a sospechar de mí misma y a detenerme momentáneamente en el camino para poner en cuestión la validez de las categorías de análisis.

Figura 13. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira.
Fuente: cortesía de la artista

En la introducción presenté la importancia de la auto-organización femenina y los proyectos feministas desarrollados por la Casa da Mulher do Nordeste, que desde hace cuarenta años han tenido un fuerte impacto en la psique de las mujeres *sertanejas* de los distintos estados de la región Nordeste.[137] Según la artista, la cuestión de enunciarse o no feminista es un debate constante entre los grupos de

[137] Aunque no he podido conversar con ellas personalmente, sostengo esta afirmación gracias a la información de la página web de la asociación https://www.casadamulherdonordeste.org.br/ (Consultado: 19.10.2020) y a la publicación del cuaderno "Mulheres na Caatinga: sabores e saberes" (2015) por la misma asociación en colaboración con el *Núcleo de Estudos, Pesquisas e Práticas Agroecológicas* (Neppas) de la Universidad Federal Rural de Pernambuco y la *Rede de Mulheres Produtoras do Pajeú*.

mujeres del *sertão*, puesto que el desplazamiento que las *pedreiras* realizan en la organización estructural de la sociedad patriarcal nordestina (al efectuar tareas para la comunidad supuestamente impropias de las mujeres) no está exenta de violencias (insultos, burlas y, sobre todo, la escasez de posibilidades de trabajo simplemente por su condición sexual). Sin embargo, Ana Lira señala a propósito de los debates sobre feminismos:

> A.L.: Necesitamos pensar juntas cómo responder y cómo proponer nuevos caminos. Producir grandes textos (*textão*) o hacer discursos inmensos, utilizando palabras que no son parte del contexto, que no se conecta con ellas, no ayuda, sinceramente. Sentimos que, algunas veces, la narrativa de deconstrucción ocurre en acciones prácticas y en la continuidad de los trabajos. Otras veces, hay espacios para conversaciones, formaciones, encuentros de escucha y construcción colectiva. Esos momentos son muy valiosos. Ellas se visitan unas a otras, platican, van a reuniones cuando es posible conciliar. Luiza [Simões] fue a la *Marcha das Margaridas*[138] en Brasilia [ver Figura 3] más de una vez. Más allá de eso, es necesario considerar que hay una sabiduría de las mujeres que reconoce cuando ellas están enfrentando violencias y ellas intentan ayudarse unas a otras en la medida de lo posible. (Lira y Marugán, 2019, p. 7)

En mi opinión, Ana Lira reduce el debate sobre los feminismos a la idea de producir teoría *(textão* y discursos inmensos). Sin embargo, la deconstrucción de narrativas también es posible en el marco de la activación de propuestas en el territorio (al poner el cuerpo en el sentido más literal), en encuentros y movilizaciones nacionales de mujeres. Incluso, cabría recordar que el movimiento colectivo en el espacio público fue anterior a la producción teórica feminista, producida en el contexto académico.[139]

Aunque estoy de acuerdo con la necesidad de situar los conceptos, las categorías y las teorías que utilizamos para *sentipensar* cada contexto concreto,

---

[138] La Marcha das Margaridas es un encuentro de mujeres que acontece en la capital del país, Brasilia, para definir el plan nacional de políticas para las mujeres. En 2008, 200 mil mujeres brasileñas se movilizaron en aras de revertir el patrón de desigualdad entre hombres y mujeres del país. La consigna de ese año era “Más ciudadanía para más brasileñas”.

[139] Existen múltiples ejemplos en diversas localizaciones de mujeres que defendieron sus derechos en el espacio público: las mujeres de las comunidades quilombolas durante el periodo colonial, las sufragistas de los contextos anglófonos, las mujeres zapatistas en el estado de Chiapas, los grupos de autoconciencia de la década de los sesenta en EUA, la participación de las mujeres africanas en los procesos de independencia colonial y un largo etcétera. La(s) historia(s) está repleta de ejemplos que muestran cómo las disputas en las calles fueron anteriores a la producción cognitiva académica. Más aún, afirmaría que muchas de las categorías de análisis surgen de los procesos de lucha en los espacios públicos y en los territorios, por lo que la distinción entre academia y activismo es una ficción más de la organización binaria de la modernidad colonial.

como expuse en el capítulo anterior, reforzar los binarios teoría-práctica, academia-activismo, como si fueran quehaceres antagónicos en lugar de praxis integradas, no ayuda a la compresión de las relaciones complejas y dinámicas que se dan en el marco de lo que llamamos feminismos —en plural—, desde múltiples localizaciones geográficas, espaciales y temporales. De cualquier modo, éste es un debate latente en diversos espacios y no exento de tensiones, puesto que existen posicionamientos que consideran a los feminismos una enunciación estigmatizadora o reducida apenas a una genealogía blanca-europea. En una reflexión sobre los feminismos en el contexto de Abya Yala, Francesca Gargallo considera que:

> [feminismo] hoy más que nunca vive gracias a sus diferencias internas. Es un movimiento de movimientos, algunas veces en diálogo, otras enfrentados, la mayoría de las veces desconociéndose mutuamente. Esta situación hace revivir la importancia de las definiciones conceptuales y de las prácticas que éstas sustentan. Hoy en día vuelve a ser fundamental el análisis de qué es lo universal y si existe, de cómo vivir la propia diferencia, de qué límites hay a la aceptación de la pluralidad, a las diferencias y contrastes que permiten la relación política con el pensamiento, para no caer en el pluralismo entendido como un estar juntas sin un motivo válido para esa unión. (Gargallo, 2004, pp. 159 y 160)

Figura 14. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira.
Fuente: foto realizada por la autora de esta tesis

Aunque el vínculo de Ana Lira con las mujeres *pedreiras* comenzó a forjarse en 2013, ya hace más de quince años que acompaña los procesos de agricultura

de las comunidades de la región. La artista se dedicó a observar los procesos agroecológicos cotidianos, concebidos por ella misma como creativos, colectivos e inacabados (por su ciclicidad). El proyecto *MANDALLA* es la narrativa visual resultante de dicho acompañamiento.[140] Y fue a partir de aquí que surgió el interés de conocer el rol de las mujeres en la creación de tales procesos. Ana Lira cuenta, "pregunté a las mujeres que trabajan en las organizaciones si existían mujeres dedicadas a construir cisternas. Ellas me dijeron que sí, que era posible, pero que sería muy difícil encontrarlas".[141] Por tanto, éste es el momento fundacional de *TERRANE*: el clásico interrogante motivado por la curiosidad (a mi entender, feminista) que acarrea la falta de representatividad y ocupación de espacios de las mujeres en la sociedad:

> Investigué el acervo de la *Articulação do Semiárido Brasileiro* (ASA) durante siete meses, revisando más de 100 mil fotos, y percibí que, excepto los registros de cursos desarrollados por las organizaciones, poco sabíamos de estas mujeres, de los enredos que las rodean y de cómo ellas conviven con una cultura que continúa intentando impedir el desplazamiento de los roles sociales en la región.ds (Lira y Marugán, 2019, p. 10)

Las gramáticas coloniales, que estructuran los relatos de la región, generaron un vacío enorme en la sistematización de los procesos de producción de vida de las mujeres *sertanejas*. De ahí que Ana Lira decidiera inscribir *TERRANE* en una convocatoria pública de cultura del estado de Pernambuco (en 2014), al final del primer gobierno de Dilma Rousseff (2011-2016), con el propósito de formalizar y asegurar la vida del proceso creativo. Un año después (2015) lo volvería a intentar, en el cual el proyecto fue finalmente aprobado.

El financiamiento de *TERRANE* ha sufrido muchos vaivenes debido a los recortes de presupuestos y demoras en los procesos burocráticos de pago. Dicha situación llevó a la artista, en distintos momentos, a tener que adelantar sus propios recursos procedentes de otros trabajos. Los efectos de la pandemia por SARS-CoV-2 en las instituciones y las turbulencias en los cambios de los gobiernos estatal y

---

[140] *MANDALLA* se encuentra materializado en un libro de artista con las fotografías que Ana Lira ha ido produciendo visualmente de tales acompañamientos. Dicho proyecto ha participado en varias exposiciones colectivas en Brasil.

[141] Comentario extraído de la presentación de Ana Lira en el Museo Universitario del Chopo, CDMX, febrero, 2020.

federal de los últimos años dificultaron la circulación de los apoyos económicos. Tras la aprobación del *impeachment* de Dilma Rousseff (agosto, 2016), el autoproclamado presidente Michel Temer (2016-2018) desarrolló una serie de políticas de destrucción masiva contra toda afirmación de vida, que fueron reforzadas posteriormente por el actual gobierno de tintes proto-fascistas de Jair Bolsonaro (2018-2022). La artista expone lo siguiente:

> El proyecto acabó existiendo porque, como fotógrafa documentalista, yo hago un trabajo muy serio de respeto en las acciones que hago y de respeto por mis redes, yo coloqué ese trabajo como un proyecto dentro del sector cultural. *TERRANE* fue aprobado como un proyecto fotográfico de documentación para el área de cultura, pensando en su estado, Pernambuco y en Rio Grande do Norte, como un legado del Nordeste, como un proyecto cultural local para pensar esas nociones jerárquicas y repensar el propio proceso de elaboración de las cisternas también, saliendo de una noción clásica de trabajo, para una noción de proceso de creación. Si hubiera entrado como un proyecto de fotografía tradicional, el proyecto no hubiera sido aprobado.[142]

Una de las estrategias para la financiación del proyecto fue no incluir los libros de artista en ninguna convocatoria pública, cuyas restricciones impiden la venta y circulación libre de este material, para así producirlo de un modo independiente y ponerlo a la venta, principalmente, a instituciones artísticas, que pagan por el cachet de una pieza de exposición. Según me explicó Ana Lira, el valor de la venta del libro se divide en cinco partes iguales: una dedicada a la manutención del proyecto y las otras cuatro partes son para la artista y las tres *pedreiras.*[143]

El capítulo arranca con el relato sobre el proceso de invención de la sequía, como un supuesto problema irresoluble de la región Nordeste, para así reflexionar sobre cómo la formación de la nación moderna conllevó el proceso de constitución de la región y, por consiguiente, la subalternización del territorio y de los cuerpos que lo habitan. A continuación, expondré el encuentro de Ana Lira con las mujeres *pedreiras* y la creación de su vínculo, sin el cual no habría sido posible *TERRANE* tal y como es: un proceso creativo, colectivo y desafiante a los imperativos del canon moderno-colonial del arte. Seguidamente, analizaré la creación poética de uno de los libros de artista y concluiré con algunas reflexiones sobre los desafíos

[142] Ver nota 141.
[143] Conversación vía email con la artista (17.01 2022).

metodológicos que enfrenté en el desarrollo de este análisis tras las transformaciones globales sufridas a raíz de la pandemia por SARS-CoV-2.

4.1. La invención del problema de la nación moderna: la seca del semiárido nordestino

De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
Lá o céu perdia as nuvens,
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mas fundo devastava.

"O Rio". João Cabral de Melo Neto

La decisión de comenzar el análisis del proceso creativo de *TERRANE*, reflexionando sobre la relación dialéctica entre las categorías nación-región, fue tomada justamente para comprender de qué maneras esa colonialidad opera en la formación del Nordeste, en la organización sexual de la sociedad patriarcal nordestina, en la vida de las mujeres *sertanejas* y, por consiguiente, en el devenir de *TERRANE.* Puesto que los procesos de invención de ese imaginario nordestino (y las consecuentes violencias que éstos acarrean) han sido uno de los principales motores de la producción de Ana Lira, la artista y fotógrafa documentalista ha dedicado una parte de su creación visual a la problematización de la gramática colonial del discurso regionalista-nacionalista, generando otras narrativas visuales posibles, a partir del acompañamiento de los procesos de producción agroecológica y de la construcción de cisternas de las mujeres del Sertão do Pajeú. El concepto de acompañamiento en la creación visual de la artista es la clave para comprender su propuesta descolonial, no sólo en términos de producción de imágenes, sino en el proceder de su práctica, en su metodología. El acompañamiento precisamente interpela a la figura tradicional del fotógrafo documentalista, en calidad de saqueador de imágenes, cuerpos y vidas, operando "como si esa actividad transcendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal" (Sontag, 2008, p. 61).

> AL. Yo no voy a ser connivente con una imagen negativa del nordeste y ni voy aliviar a quien llega junto a mi fortaleciendo esta imagen, porque sé el impacto que eso tiene en las personas que viven aquí. (Lira y Marugán, 2019, p. 12)

La zona del semiárido brasileño se encuentra en una de las cinco regiones que organizan Brasil, el Nordeste.[144] Esta división regional fue constituida durante el proceso de formación de la nación, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y hasta el primer gobierno de Getúlio Vargas (1934-1945). El proceso aconteció bajo el velado fin de determinar la hegemonía de unas regiones sobre otras, definiendo un conjunto de diferencias aparentemente naturales, marcadas por una condición de atraso y subdesarrollo. El término *Nordeste* aparece por primera vez en 1919, como parte de un proceso discursivo, homogeneizante y unificador, de una nación que todavía estaba por constituirse (Albuquérque Junior, 2011). En esa región llamada Nordeste, concretamente en el Sertão do Pajeú, se encuentra uno de los biomas naturales que habitan Brasil,[145] la Caatinga, único en el planeta y actualmente Patrimonio Ecológico de la Humanidad. La riqueza natural de este bioma ayuda a paliar las dificultades de los procesos de producción de vida de las comunidades, derivadas de los ciclos de sequía del semiárido. Su existencia y preservación ha provocado la organización política de las mujeres en esa región, cuestionando a su vez, la división sexual de la sociedad patriarcal nordestina y complejizando la noción de cuidados reducida apenas a la condición humana. En este sentido, observo que el conocimiento de las mujeres en torno a la construcción de cisternas forma parte de un conjunto de saberes relacionados con la biodiversidad de la Caatinga que, según los relatos de la *Casa da Mulher do Nordeste,*[146] son ancestrales y transmitidos vía observación.

En “A invenção do Nordeste e outras artes” (2011), el profesor Durval Muniz Albuquérque Junior muestra la obsesión que históricamente ha impregnado las

---

[144] Las otras regiones son: Norte, Centro-oeste, Sudeste y Sur.

[145] Los otros cinco biomas naturales son Pampas (en el norte), Pantanal (suroeste), Cerrado (nordeste), Mata Atlântica (sudeste) y Amazônia (sur).

[146] Proyecto “Mulheres na Caatinga”, dossier “Mulheres na Caatinga. Saberes, sabores e poesía” (2015). Producido por la *Casa da Mulher do Nordeste* en colaboración con el *Núcleo de Estudos, Pesquisas e Práticas Agroecológicas* (Neppas) de la Universidad Federal Rural de Pernambuco y la *Rede de Mulheres Produtoras do Pajeú*.

prácticas discursivas y materiales del *sertão* en la definición de sus continuidades históricas, la demarcación de fronteras y el sello identitario, hasta el punto de adecuar discursos políticos, estudios académicos, exposiciones de arte, novelas y poesía, piezas de teatro, filmes... Toda una vasta producción cultural de más de un siglo, construyendo la región del Nordeste/*sertão* como si ontológicamente fuera un problema irresoluble, como si fuera el "exterior constitutivo" (Butler, 2002) de la modernidad colonial. Este fue uno de los puntos de mayor incomodidad en la conversación con Ana Lira:

> PM. Creo que ya comentamos que hace un tiempo estaba leyendo el libro de Dipesh Chakrabarty, "Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference". El autor hace una crítica a la categoría de historicismo de Marx y Hegel, y en consecuencia, a la ideología del desarrollo implícita en el enunciado "First in Europe, then elshwere". (…) Sin embargo, esta consciencia histórica encerró a las colonias en un "waiting-room" bajo la justificación de no ser lo suficientemente desarrolladas y civilizadas. (…) Me parece que ese cuarto de espera no tiene salida, pues la modernidad colonial, para todo aquello que no es Europa, es un futuro sin presente. Creo que el análisis de Chakrabarty puede funcionar en el contexto brasileño, hablando sobre colonialismo interno y pensando en la geopolítica del país.
> AL. Si tú consideras la perspectiva modernista de progreso, el nordeste está en el "waiting-room". Si tú consideras que las regiones –sus poblaciones- existen y producen vida, más allá de cualquier conceptualización, el nordeste tiene procesos de producción de conocimiento y tecnologías sociales de convivencia con el semiárido, que no caben dentro de cualquier sala de espera para este progreso idealizado. Ellas necesitan recursos, sí, sin embargo, no obedecen a este modelo de existencia. Por el contrario, excepto por las áreas donde la responsabilidad de los gobernantes substrae cualquier posibilidad de dignidad (y eso ocurre en cualquier estado brasileño), existen ciudades del nordeste viviendo en mucho mejores condiciones que algunas capitales brasileñas. El problema es que nosotros dejamos de mirar cómo esas regiones se organizan y estructuran, para creer que existe un modelo único, que debe ser implantado en todas las ciudades del mundo. Es este modelo colonial de progreso, que funciona con base en la imitación, destruye ciudades increíbles y proyectos maravillosos de convivencia colectiva. (Lira y Marugán, 2019, pp. 16 y 17)

Esto es lo que Ana Lira propone con *TERRANE*: una lente descolonial para observar el paisaje del *sertão* y las formas de producción de vida de las mujeres que lo habitan, y deja fuera del encuadre el imaginario estereotipado de la región y sus cuerpos. Esa lente se enfoca en los modos de organización comunitaria de las mujeres *sertanejas* y en su imaginación política en torno a la preservación de la Caatinga y la administración del agua. Efectivamente, esta lente descolonial

propone una narrativa visual que se elabora a partir de un ejercicio de reivindicación del “derecho a mirar”, es decir, “del derecho a reclamar lo real” (Mirzoeff, 2016), desde un rechazo a la segregación y subalternización de sus cuerpos y territorios, que la formación dialéctica de la nación-región trae consigo. Según Nicholas Mirzoeff, “el derecho a mirar no remite únicamente a un conjunto de imágenes visuales ensambladas, sino a la base sobre la que estos ensamblajes pueden quedar registrados como interpretaciones significativas de hechos concretos” (2016, p. 36). En este sentido, el proceso de institucionalización de la sequía, llevado a cabo por las élites criollas, se convierte en la base que sostiene un conjunto de significados (fijados por un imaginario visual y discursivo) sobre el semiárido y sus comunidades. En *TERRANE*, la artista y las mujeres *pedreiras* se otorgan el derecho de significar su realidad por medio de la producción de narrativas heterogéneas, plurales, complejas, autónomas y descoloniales, que son enunciadas desde una voz de autoridad y que es libre de las amarras categoriales del *sistema moderno-colonial de género* de la nación brasileña. Este agenciamiento no acontece apenas como una acción aislada en el contexto del semiárido, empero se inscribe en una constelación fluida de movimientos colectivos y comunitarios ancestrales. Se trata, por tanto, de afirmar la vida a través de prácticas como la agroecología y “la cultura del almacenaje” de agua y alimentos (*a cultura do estocar*), además del reconocimiento de la multiplicidad de existencias que constituyen la “Red de la Vida”. Tales movimientos se organizan en torno al “principio cósmico de reciprocidad de la vida” (Cabnal en Korol, 2017) y en definitiva, contra el “racismo ambiental” (Pacheco, 2007) que trae consigo la monocultura del Mundo del Uno.

Figura 15. La Caatinga. Mato Branco
Fuente:
https://www.goconqr.com/es/p/9372164?dont_count=true&frame=true&fs=true

El *sertão* no es apenas un espacio en el que se produce conocimiento, sino más bien una epistemología en sí mismo, que se conforma por la diversidad de su bioma, los ciclos de sequía y el cruce de diferentes ascendencias, como son la indígena, la afrodescendiente, la gitana, la portuguesa y alguna otra desconocida todavía. Por tanto, sus realidades son múltiples, complejas y escapan a cualquier prisión categorial que la nación insistentemente ha tratado de imponer. En este sentido, *TERRANE* funciona como una lente descolonial, para ver-sentir-leer ese espacio-epistemología de un modo *otro*, sin salas de espera, ni paternalismos; un espacio que sienta las sensibilidades de los procesos de producción de vida y que ponga en valor la organización política de las mujeres, que está profundamente situada y cuyas genealogías[147] se inscriben en las luchas de las *Ligas Camponesas,*[148] las comunidades quilombolas, la figura de *Dandara dos*

[147] Entendiendo por genealogía, la propuesta de María Teresa Garzón quien, siguiendo a Santiago Castro-Gómez, dice de la misma que es "una forma de "contra-historia" que busca no los orígenes de nada, sino la emergencia, en algún momento del pasado, de formas de experiencia del mundo -modos de ser- que se mantienen presentes en nuestro ahora y cuyo efecto es la producción de sujetos y su operar en coordenadas de relaciones de poder" (Garzón, 2019, p. 258).
[148] Las Ligas Camponesas fueron organizaciones de campesinos, pidiendo una reforma agraria y mejores condiciones de vida para sus familias. Este movimiento de la década de los cuarenta, actuó junto con las revueltas organizadas por el partido comunista brasileño. Las mujeres tuvieron un papel central en dichas organizaciones, sin embargo, la historia hegemónica ha invisibilizado su participación.

Palmares… “Contra-historias” (Garzón, 2019) protagonizadas por mujeres, de las que algunas de ellas todavía se encuentran a la espera de ser reconocidas.

La narrativa descolonial de Ana Lira, las *pedreiras*, Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira se presenta a modo de forcejeo con los discursos regionalistas planteados por la historia hegemónica. Estos relatos regionalistas comenzaron a forjarse durante la segunda mitad del siglo XIX, tras el proceso de independencia (1821-1824), y la consecuente centralización del nuevo imperio. En efecto, la búsqueda de una identidad nacional implicó el descubrimiento de la región, no sólo como recorte espacial sino administrativo, político y cultural (Albuquérque Junior, 2011). Esta nueva conciencia espacial de la nación surgió de un conjunto de prácticas, discursos, imágenes y textos, que contribuyeron a homogeneizar el imaginario nordestino para adecuarlo a la manutención de los privilegios de las élites criollas.

Así, la región se produjo como una identidad espacial, con pretensiones de subalternidad respecto de la nación, entendida como centro y localizada en el sur del país, con São Paulo como capital económica. Dicha formación regional se encuentra atravesada por el *sistema moderno-colonial de género,* cuyos ejes, cabe recordar, son la democracia racial, el patriarcado colonial y el racismo ambiental, con ciertas especificidades territoriales que desarrollaré posteriormente. De igual modo, el proceso de institucionalización de la región, como identidad espacial subalternizada, se dio por medio del descubrimiento de los ciclos de sequía.

De acuerdo con la investigación de Albuquérque Junior (2011), la gran sequía de 1877 marcaría un hito en el proceso de invención del Nordeste. Este fenómeno natural se convirtió en la primera característica de la región y, por consiguiente, en su principal “problema”. Es interesante observar que, con esta creación, convertida en un rasgo característico regional, se inaugura una temporalidad cíclica que beneficiará al capital (económico y social) de las élites del país. El artículo número 5 de la Constitución de 1891[149] ya apelaba a la obligación de destinar fondos para las víctimas de fenómenos naturales como éste. Dos décadas más tarde, en 1909, se fundó el IFOCS, una institución destinada a enfrentar los ciclos de sequía. Estas

[149] Durante los gobiernos de la Primera República, 1889-1930.

referencias históricas son interesantes para comprender que, en cuanto la sequía fue descubierta como el principal "problema" del Nordeste, la búsqueda de soluciones devino parte del discurso instituyente de la región del *Nordeste* (Albuquérque Junior, 2011).

El descubrimiento de la sequía como un problema irresoluble de esta región imprimió una fuerte marca en la población nordestina, debido a los movimientos migratorios que acarrearon tales condiciones climáticas. La sequía implicó la puesta en marcha de una serie de prácticas políticas (ejercicios de poder) y de aislamiento social que poco o nada tenían que ver con la falta de agua y más con regímenes de terror que posteriormente se implementaron en otras regiones, como el nazismo alemán o el *apartheid* sudafricano. Lo cierto es que en Brasil nunca existió una política pública efectiva que ayudara a paliar las complejas condiciones de vida que este fenómeno natural traía consigo.

Como revela la investigación de Kênia Sousa Rios (2014), la gran sequía de 1932 conllevó la constitución de un plan presupuestario permanente en las actividades para combatir el problema. Sin embargo, esta pauta institucional estaba más relacionada con resguardar el espacio urbano, disfrutado por las élites coloniales, que en proporcionar mejores condiciones sociales en las vidas de las personas *sertanejas*. En el estado de Ceará, el proceso de urbanización y modernización de su capital, Fortaleza, acompañado del deseo de las élites de aislar la pobreza de la ciudad, llevó a la creación de campos de concentración como forma de "salvar" a la población pobre del hambre y la sequía (Sousa Rios, 2014, p. 84).

> Los campos de concentración funcionaban como una prisión. Los que llegaban allí, no podían salir nunca más, o mejor, sólo tenían permiso para desplazarse cuando eran convocados para un trabajo, como construcción de carreteras y presas u obras de "mejoramiento" urbano de Fortaleza, o cuando eran transferidos para otro campo. Durante esos desplazamientos, siempre había una atenta vigilancia para evitar fugas o rebeliones. Los flagelados sólo se desplazaban dentro de camiones, y en todo momento, estaban bajo la atenta mirada de los vigilantes. (Sousa Rios, 2014, p. 93)

Los campos de concentración del estado de Ceará fueron parte de las estrategias de poder y saber de la maquinaria colonial de la nación, que buscaban

tranquilizar a las élites urbanas, incómodas con la migración y la pobreza. Estos movimientos migratorios se han mantenido en los distintos procesos políticos que ha experimentado el país. En la presentación del Museo Universitario del Chopo y a propósito de la condición migrante de lxs nordestinxs, Ana Lira nos cuenta su historia familiar:

> Nuestra historia ya comienza con una historia de migración, porque la familia de mi padre fue muy perseguida durante la dictadura militar en Brasil y por causa de eso, le prohibieron estudiar. Mi papá fue expulsado de la universidad. Cuando consiguió trabajar e ir a la universidad, tuvo que migrar a otro estado y fue en ese momento que conoció a mi mamá, quien había nacido en un proceso de migración también. Mi abuelo era camionero. Con mi abuela embarazada, estaban de viaje, atravesando el estado de Bahía en dirección a Alagoas (estado en el que ellos vivían), entonces ella se puso de parto, no aguantó y parió a mi mamá en ese proceso migratorio.[150]

A través de la mirada de *TERRANE* podemos identificar cómo los diferentes procesos de institucionalización de la sequía han sido interpelados por la organización política de las mujeres, que según parece surgió durante el periodo de Apertura Democrática (iniciado tímidamente en 1975 y que continuó hasta 1988, con la promulgación de la *Constituição da República Federativa do Brasil*) en el Sertão do Pajeú, lo que generó una extensa red de mujeres con conciencia política que, hasta el día de hoy, actúan por medio de organizaciones de mujeres y/o feministas en diferentes estados de la región Nordeste. Esto amerita señalar que no parece que existieran experiencias similares en otros momentos de la historia de la región. No obstante, sabemos que las narrativas históricas de las prácticas de las mujeres siguen siendo discontinuas, con profundos vacíos y múltiples recortes, por lo que resulta delicado afirmar si hubo o no este tipo de experiencias anteriormente. Cuando Ana Lira preguntó si existían mujeres construyendo cisternas, la respuesta fue muy significativa: puede que haya mujeres, sí, pero sería muy difícil encontrarlas. En este sentido, el devenir del proceso creativo de *TERRANE* puede ser concebido como una propuesta metodológica para la conformación de un imaginario visual anticolonial que, lejos de fortalecer las relaciones de poder entre el sujeto (artista/fotógrafa) y el objeto (*pedreiras*/región), se va tejiendo gracias a los vínculos entre mujeres y a una escucha afectiva del territorio.

---

[150] Ver nota 141.

Figura 16. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: cortesía de la artista

La narrativa descolonial de Ana Lira problematiza el devenir de la construcción de ese imaginario nordestino, inventado a través del lenguaje (discursivo y visual) y su constante reiteración (la dimensión performativa) en los relatos hegemónicos de la nación-región. *TERRANE* opera como una lente para observar los procesos de agenciamiento de las *cisterneiras*[151] del Sertão do Pajeú. La autonomía y autoridad de estas mujeres enfrentan las artimañas del poder inscritas en la división sexual del trabajo y en la colonialidad de la nación, impresa en la formación identitaria regional. Esa colonialidad fue determinante para el fortalecimiento de un imaginario nordestino considerado un territorio de fracaso, habitado por víctimas y flagelados. La producción de ese universo de hambre, pobreza y derrota fue concomitante al proceso de institucionalización de la sequía como un problema inherente de la región Nordeste.

> Entre los puntos turísticos de la ciudad en 1932 estaba el Campo de Concentración. La miseria se convertía en espectáculo para los excursionistas. Como "tipos exóticos" debidamente enjaulados, los flagelados eran expuestos a los ojos del Sur. (…) Una vez más, la burguesía amenizaba la imagen trágica del sufrimiento de los pobres en nombre de la caridad. Es plausible considerar que la visita al Campo de Concentración reavivaría la memoria de los turistas sobre el flagelo que asolaba el resto del Estado y que también llegaba a la Capital. Era importante no ocultar

[151] Otra forma de nombrar a las mujeres constructoras de cisternas.

> totalmente a los visitantes los horrores de la sequía. Aquel escaparate de la sequía revela al flagelado de una forma controlada. La demostración del flagelo en el Campo de Concentración probaba a los sureños la trágica existencia de la sequía y al mismo tiempo, aseguraba la imagen de un buen uso de los recursos enviados por los ricos del Sur o por el Gobierno Federall. (Sousa Rios, 2014, pp. 52 y 53)

Junto al proceso de institucionalización de la sequía, el turismo de la pobreza fue otra de las maniobras de la nación moderna en el proceso de subalternización de la región. No obstante, estas estrategias se han repetido en distintos periodos de la historia del país y a diferentes escalas, como acontece por ejemplo actualmente en la ciudad de Río de Janeiro con los favela-tours. Ana Lira cuenta:

> Durante el periodo de apertura democrática, en torno a 1985, el actual gobernador de São Paulo, João Doria, que en aquel entonces era el presidente de Embratur —Empresa Brasileña de Turismo— tuvo la brillante idea de transformar la sequía en una atracción turística, para que las personas del Sudeste pudieran visitar el Nordeste y ver cómo era una "auténtica sequía", ya que ellos sólo lo podían ver a través de los medios de comunicación. En la cabeza de ese señor, esas visitas turísticas podrían generar renda a las personas de la región.[152]

En este proceso de constitución de un espacio nombrado región (a través de un ejercicio de poder) se llevan a cabo dos acciones: por un lado, la definición de un objeto (el Nordeste y sus ciclos de sequía) y por otro, la emergencia de *nuevas* formas de mirar e interactuar con dicho objeto. El término visualidad —entendido como la autoridad que visualiza, la autoridad que jerarquiza las imágenes entre la dialéctica nación-región— me ayuda a comprender las operaciones de poder que esconden esas *nuevas* formas de mirar el objeto Nordeste. En este sentido, Nicholas Mirzoeff apunta que "la acción de visualizar remite a la producción de visualidad, es decir, a la ordenación de los procesos de la Historia de forma que fuesen perceptibles para la autoridad" (2016, p. 33). La emergencia de una forma de mirar que la nación propone para el Nordeste se articula según las estrategias de la visualidad colonial, conformada durante la colonización y posteriormente el proyecto de nación. Éstas son: clasificar, separar y estetizar (2016). De esta manera, considero que en *TERRANE* se lleva a cabo una contra-visualidad descolonial por medio de un ejercicio de agenciamiento en las formas de mirar y

[152] Ver nota 141.

producir realidad de las propias mujeres *sertanejas,* de la artista y del semiárido — como territorio y epistemología.

Durante la dictadura cívico-militar (1964-1986), otra de las estrategias fue crear el concepto *Indústria da Seca* para acoger una serie de políticas públicas, que teóricamente contribuirían a paliar las condiciones sociales de las comunidades de la región. La expresión fue usada por primera vez en la publicación de Antônio Callado "Os industriais da sêca e os "Galileus" de Pernambuco: aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil" (1960).

> A.L.: El término "Industria de la Sequía" fue creado durante la dictadura militar y fortaleció la idea de que el Nordeste era una región de personas incompetentes, dependientes de tutela del estado -y eso nos supone amenazas e insultos hasta los días de hoy. Lo que ocurre es, que, en verdad, los recursos para la región, esos años, fueron todos desviados o robados, incluso con el fin de hacer rehenes electorales a las personas de la región. Las obras no se realizaron, los proyectos no fueron ejecutados y, cuando llegaba la época de las elecciones, del norte de Minas Gerais a Ceará, comenzaba una persecución de los políticos a los residentes locales y agricultores, pidiendo el voto a cambio de un camión de agua. (Lira y Marugán, 2019, p. 9)

En los primeros pasos de esta investigación consideré que tanto la producción cultural como los medios de comunicación fueron pilares fundamentales para la creación y el fortalecimiento de ese imaginario nordestino. Sin embargo, en la conversación con Ana Lira, la artista responde lo siguiente:

> P.M.: Entiendo que la construcción de esa imagen estereotipada del Nordeste fue construida históricamente gracias a la complicidad de varias instituciones y supongo que los medios de comunicación deben haber tenido un rol muy importante en esa representación del *sertão*, pero también el cine y estoy pensando en el Cinema Novo, que contribuyó a la creación de un imaginario social extremadamente estereotipado y al mismo tiempo, poniendo en valor la cultura popular y visibilizando cuerpos que hasta ese momento nunca habían sido mostrados en las pantallas. El binomio cultura-identidad articula una serie de relaciones de poder que muchas veces son armas de doble filo.
> A.L.: El Cinema Novo fue uno de los ejes de este proceso -aunque algunas discusiones producidas por los filmes sean importantes-, no puedo decir que fue el eje principal, porque como mi padre me contó, no todo el mundo tenía dinero para ir al cine y la televisión no era tampoco un objeto accesible en todo el territorio brasileño. El impacto del Cinema Novo se dio entre los estudiantes, profesores y los circuitos que se alimentan de la cultura y las artes. ¿Había personas de otras áreas? Claro, pero no toda la población brasileña, ni todavía hoy, accede a esos espacios. (Lira y Marugán, 2019, p. 14)

Sin duda, la falta de acceso a ciertas prácticas culturales —como el cine, la televisión o la literatura— para las clases populares es una realidad todavía en el presente. No obstante, quienes detentaban el poder de la palabra, la circulación del discurso y las imágenes eran las élites del Sur del país con la complicidad de una clase media intelectualizada, oriunda de los centros urbanos más importantes de Brasil, tal como revela la investigación de Kênia Souza Rios (2014). El impacto de la producción de ese imaginario en la zona sur contribuyó a elaborar y fortalecer las narrativas coloniales de la nación moderna, con consecuencias mortíferas para los habitantes de la región Nordeste y su territorio. En la entrevista (Lira y Marugán, 2019), la artista llama la atención sobre la cuestión de los efectos producidos por la performatividad de los discursos en la invención colonial de ese imaginario. Esto es lo que Sara Ahmed (2017) denomina la "pegajosidad del discurso", es decir, el impacto que la repetición discursiva de las campañas electorales, de algunos medios de comunicación (los de mayor acceso eran la radio y la prensa escrita) y de las prácticas culturales tuvieron en la producción de la vida del *sertão*. La circulación de tales narrativas dejó impresiones en los cuerpos —individuales y colectivos—, obstruyendo la comprensión del semiárido como un territorio de afecto, una posibilidad de encuentro e infinitas invenciones de vida.

> Tenemos la imagen de un oso como un animal al que *hay que temer*, una imagen moldeada por historias culturales y recuerdos. Cuando nos topamos con él, ya tenemos una impresión de los riesgos del encuentro, como una impresión que se siente en la superficie de la piel. Ese conocimiento es corporal, ciertamente: puede que la niña no necesite tiempo para pensar antes de escapar. Pero la "inmediatez" de la reacción no es en sí misma señal de una ausencia de mediación. No es que el oso sea temible "por sí mismo". Es temible para alguien. (Ahmed, 2017, p. 30)

Así, la nación moderna brasileña organiza (clasifica, separa y estetiza) un complejo discursivo y visual por medio de campañas electorales, medios de comunicación y producción cultural, que están al servicio de una división jerárquica con pretensiones civilizatorias, presentada como natural,[153] sin otro propósito que la manutención de los privilegios (la dominación) de quienes son considerados desarrollados y civilizados frente a los supuestamente primitivos, salvajes y

[153] Para Stuart Hall, la naturalización es una estrategia representacional diseñada para fijar la "diferencia" y de este modo, asegurarla para siempre (Hall, 2010, p. 432).

flagelados. Este complejo discursivo-visual (cimentado en la colonialidad) actúa no sólo en los medios de producción y reproducción de la vida del *sertão,* sino también en la dimensión subjetiva de las personas en su psique. En la narrativa de *TERRANE* identifico un proceso de transformación de las *pedreiras* que se da por medio del desplazamiento de los lugares sexo-sociales que las mujeres generan en el contexto de la sociedad patriarcal del Nordeste. Se trata de un devenir nordestina a partir de un conjunto de prácticas que no sólo desajustan el *locus* sexo-genérico de las mujeres, empero complejizan las políticas de cuidado designadas a éstas por su condición. En ese contexto, devenir mujer *sertaneja* conlleva expandir la noción de cuidado más allá del espacio doméstico y familiar (problematizando esas demarcaciones espaciales), al llevarlo a los procesos de construcción de cisternas, a la organización política feminista y a la defensa del territorio (principalmente, el agua y el bioma la Caatinga). Así, el devenir *sertaneja* implica reconocer la centralidad de la vida, al llevar a cabo una serie de políticas de cuidado, expandidas a todas las existencias visibles e invisibles y concebidas desde una concepción de vida comunitaria. *TERRANE* contribuye a visibilizar estos procesos de subjetivación, de afirmación de existencia antipatriarcal y descolonial, pero no sólo eso. La poética de *TERRANE* entreteje una narrativa comunal a través de una serie de prácticas realizadas por mujeres que eliminan cualquier barrera entre lo artístico, doméstico, político y social. El hilo conductor del relato se articula en torno a cuatro acciones: almacenar, fotografiar, cuidar y tejer relaciones. Se trata de un movimiento de autoridad y autonomía comunitaria de las mujeres (feminista y descolonial) que, según Ochy Curiel, sólo es posible gracias a un proceso de desenganche de todo síndrome colonial. La autora apunta lo siguiente:

> En síntesis, más allá de los diversos posicionamientos, podríamos decir que la descolonización implica un proceso de desenganche de todo síndrome colonial. Supone además un ejercicio de pensamiento y acción que conlleva a una comprensión de procesos históricos como el colonialismo y la modernidad occidental y sus efectos en establecer jerarquías raciales, de clase, de sexo, de sexualidad y a partir de allí impulsar prácticas políticas colectivas frente a las opresiones que produjeron estas jerarquizaciones como el racismo, el clasismo, la heterosexualidad, el adultocentrismo, entre otras. (Curiel, 2015, p. 14)

En *TERRANE*, la propuesta descolonial se da por vía doble: primero, por el ejercicio de agenciamiento de las mujeres *pedreiras* y la artista, que les permite colocarse como co-creadoras de la(s) historia(s) del semiárido nordestino; y segundo, por interpelar la autoridad de lo que Chimamanda Ngozi Adichie denomina "los peligros de contar una única historia" (2009), es decir, desafiar el poder de la narración, el cual actúa performativamente "moldeando cuerpos y superficies" (Ahmed, 2017), materializando realidades y, por ende, causando heridas, que requieren de largos procesos de cura.

> Es imposible hablar sobre la historia única sin hablar del poder. Hay una palabra del Igbo, que recuerdo cada vez que pienso sobre las estructuras de poder en el mundo y es "nkali", es un sustantivo cuya traducción es "ser más grande que el otro". Al igual que nuestros mundos económicos y políticos, las historias también se definen por el principio de nkali. Cómo se cuentan, quién las cuenta, cuándo se cuenta, cuántas historias son contadas en verdad dependen del poder. El poder es la capacidad no sólo de contar la historia del otro, sino de hacer que esa sea la historia definitiva. (Ngozi Adichie, 2009)

TERRANE se presenta a modo de forcejeo con ese poder discursivo hegemónico y homogeneizador de la dialéctica nación-región; el proyecto problematiza las consecuencias que los vínculos entre la producción espacial y de identidad (engendrados por la maquinaria colonial de la nación) tienen en las condiciones de vida de las mujeres *pedreiras* y el territorio *sertão*; articula una narrativa visual *otra* que interroga esa supuesta historia definitoria y definitiva de la región; como proceso creativo, propone una metodología descolonial basada en el desmantelamiento de la figura del fotógrafo saqueador y conforme a la creación de vínculos que exceden la dimensión artística.

4.2. Lo que la mirada de la Casa Grande no alcanza a reconocer: saberes, cuerpos y territorios del semiárido

Quando a chuva não vem
Mesmo assim não é o fim
A Caatinga é resistente
Cada dia ensina a mim
A passar aquela prova
Mas a alma se renova
Dizendo eu vou resistir
Muitas lições de vida
Da Caatinga nós tiramos
Igual ao imbuzeiro
Água nós armazenamos[154]

Maria do Socorro Silva Nascimento

La imposibilidad de viajar al *sertão* durante el proceso de investigación me llevó a desplegar otras estrategias que me ayudaron a proyectar una mirada de mayor proximidad (afectiva) a los procesos de ese territorio. Ana Lira, a su paso por la Ciudad de México, dejó en mis manos el cuaderno "Mulheres na Caatinga: sabores e saberes" (2015),[155] gracias al cual pude elaborar una reflexión sobre las prácticas de las mujeres y su relación con el territorio, además de conectar con varios proyectos locales cuya presencia en redes sociales se fortaleció gracias a las transformaciones vividas por la pandemia del SARS-CoV-2, que nos condujo de lo presencial a lo digital. Como la artista cuenta en nuestra conversación (Lira y Marugán, 2019), las *pedreiras* comenzaron con la construcción de cisternas de 16 000 litros (ver Figura 13) y, actualmente, las edificaciones alcanzan los 52 000 litros. Además, estas mujeres fabrican cajas de filtro, fogones agroecológicos e incluso viviendas. Como ellas afirman, el fogón agroecológico es una estufa de leña para cocinar, con grandes beneficios para la salud humana y ambiental. Por esto es considerado una tecnología social, ambiental y feminista. Estas estufas ecológicas

[154] "Cuando la lluvia no viene / incluso así no es el fin / la Caatinga es resistente / cada día me enseña / a pasar aquella prueba / pero el alma se renueva / diciendo yo voy a resistir / muchas lecciones de vida / de la Caatinga sacamos / igual que del imbuzeiro / el agua nosotras almacenamos. Nota: El imbuzeiro es un árbol cuyo fruto es el umbú. Extracto del poema "Os valores da Caatinga". Autora: Maria do Socorro Silva Nascimento, conocida como Côca. Agricultora del Assentamento Carnaúba do Ajudante, en la Serra Talhada, estado de Pernambuco.

[155] Publicado por la misma asociación en colaboración con el *Núcleo de Estudos, Pesquisas e Práticas Agroecológicas* (Neppas) de la Universidad Federal Rural de Pernambuco y la *Rede de Mulheres Produtoras do Pajeú*, 2015.

suelen ser construidas tanto por mujeres como por hombres de la comunidad. La Casa da Mulher do Nordeste insiste en la importancia de pensar estrategias para implicar a los hombres, no sólo en la construcción del fogón, sino también en las tareas domésticas que acontecen dentro de la cocina. Las *sertanejas* son las responsables de las tareas del cuidado y de los procesos relacionados con los ciclos de agricultura, desde la siembra hasta la comercialización de los productos.[156] Los saberes de las mujeres del Sertão do Pajeú giran en torno al bioma de la Caatinga y su principal vía de transmisión suele ser la observación en las prácticas que realizan entre ellas, sus familiares, vecinas o amigas (ver Figura 17).

> Para las mujeres, la Caatinga es una fuente insustituible de madera, alimentos, fitoterápicos y elementos para la confección de artesanías. Una cuestión esencial para la vida en la Caatinga es el agua. La poca disponibilidad, en el transcurrir de sequías prolongadas, comunes a las zonas semiáridas, implica una relación de dependencia directa con la utilización de este recurso natural y para eso es necesario aprender a convivir con el Semiárido y ejercitar el almacenamiento, principio fundamental de esa convivencia. Almacenar agua y semillas para enfrentar los periodos de escasez. La práctica de la Agroecología es nuestra salida.[157]

Las mujeres organizadas experimentan y replican —por medio de la observación— prácticas de preservación y recuperación del bioma de la Caatinga, el cual da cuenta de la alimentación familiar, la medicina tradicional, la construcción de fogones agroecológicos y participa en los procesos de construcción de cisternas para el almacenamiento del agua. Esta epistemología, que conlleva el aprendizaje de un estado de flexibilidad y adaptación constante como forma de vida, es un saber ancestral de las comunidades de la región. La cultura del almacenamiento de las mujeres *sertanejas* se organiza en torno a dos acciones-saberes: preservar lo existente y restaurar las partes de la Caatinga más afectadas por la intervención humana: la expropiación y el aniquilamiento. En este sentido, sus prácticas dialogan con la "lógica de biointeracción" propuesta por Antonio Bispo dos Santos (2015) como un modo de convivir / vivir-con todos los elementos del universo de forma integrada. La biointeracción es una alternativa al modelo predatorio del dúo colonización/colonialidad, que reduce el uso indiscriminado de los recursos finitos

[156] Es común encontrar plantación de alimentos en los quintales de las casas para el abastecimiento propio y el de la comunidad.
[157] Ver nota 141.

de la tierra para establecer una lógica de horizontalidad entre el dar y el recibir, a partir de la creación de un vínculo con ésta.

> Así como dijimos, la mejor manera de guardar el pescado es en las aguas. Y la mejor manera de guardar los productos de todas nuestras expresiones productivas es distribuyéndolos entre nuestra vecindad, o sea, como todo lo que hacemos es producto de la energía orgánica, ese producto debe ser reintegrado a esa misma energía. (Bispo dos Santos, 2015, p. 84)

Se dice que el territorio siempre fue habitado de dentro para fuera.[158] De ahí que los saberes no sean apenas propios de la condición humana, sino de todas las existencias del territorio-tierra. Las piedras tienen saberes de los pueblos, del mismo modo que la Caatinga de las comunidades del *sertão*. De este modo, lo descolonial se percibe como una ruptura con la experiencia histórica occidental u occidentalizada, a partir de descentralizar la lógica de autodeterminación cognitiva del sujeto y su consecuente objetualización de todo aquello que no pertenece (la *otredad* "humana y más-que-humana" (Ferreira da Silva, 2016, p. 62)). En la conferencia "Tecendo saberes",[159] del último encuentro digital de la organización *Saberes da Caatinga*, lxs participantes contaban que, mientras los intelectuales piensan ideas, el pueblo piensa la vida observando las plantas, luego ejerciendo una escucha afectiva del territorio-tierra sin jerarquías ontológicas. Esa epistemología descolonial incluye saberes para el cuidado de la vida, saberes resultantes de encrucijadas culturales y múltiples percepciones del mundo, algunas desconocidas todavía hoy, como es el caso de la medicina popular (nombrada por las mujeres como *A Farmácia Viva das Sertanejas*), prácticas curativas que son resultado de un proceso de mestizaje gnoseológico de varias comunidades indígenas oriundas de la región (los tapuias-cariris es la población originaria mayoritaria), de las comunidades quilombolas tradicionales y de los portugueses durante la colonización.

Estos saberes curativos perviven pese a los múltiples ataques de las élites occidentalizadas en distintos periodos históricos de la nación. Como desarrolla Kênia Souza Rios (2014), en los campos de concentración del estado de Ceará se

---

[158] Ver la plataforma "Saberes da Caatinga": https://www.youtube.com/channel/UC16or8xaS2_itRxj5S6WrYQ (Consultado: 13.12.2021).
[159] Ver: https://www.youtube.com/watch?v=gAa_qdTwhBU&t=6016s (Consultado: 13.12.2021).

libró una batalla entre la ciencia y las creencias ancestrales, es decir, entre los "remedios científicos" de la blanquitud y la "brujería" de las mujeres (racializadas y empobrecidas) del semiárido. Lo cierto es que, en el *sertão*, lo sagrado no está separado de la ciencia, puesto que en esa epistemología-territorio conviven una gran diversidad de percepciones del mundo. En el periódico *Gazeta de Notícias*, del día 4 de febrero de 1933, un artículo titulado "Los guardianes de la salud" exponía la siguiente propaganda:

> Entre las múltiples formas de actividad, algunas son para la actividad tan indispensables como las funciones vitales del organismo. Tal es la función del médico, sea actuando como higienista, sea actuando con su "arte de curar". (…) No olvidemos: la salud es la vida y sólo vive integralmente quien tiene salud. Esta noción general, sin embargo, no es considerada por todos en su verdadera latitud. Hay quienes creen que las medicinitas tienen el poder de restablecer la salud milagrosamente, así el enfermo sólo contribuye con actos completamente propensos a falsificar la acción de los medicamentos y exaltar el trabajo mórbido. (Souza Rios, 2014, p. 104)

TERRANE es un proceso de creación colectiva poética, material y espiritual que, a pesar de que coloca a las mujeres en el centro de la narrativa — pues todas ellas son las coproductoras del relato—, valora el protagonismo del agua y el bioma de la Caatinga en la producción de vida de las comunidades del semiárido. De este modo, el lugar de afirmación política de las mujeres *pedreiras* / *sertanejas* no sería posible si no fuera por el *locus* que ocupan la Caatinga y el agua en sus estrategias de organización feminista. Contrario a las formas de operar del Mundo del Uno, basadas en la lógica colonial de la propiedad privada, el despojo y el saqueo, las alianzas afectivas y políticas generadas en dicha organización feminista plantean complicidades expandidas más allá de la noción de ser humano o ciudadanía. Ailton Krenak nos enseña:

> Las posibilidades de alianza no sólo se dan en el plano de las relaciones sociopolíticas, en el plano de las ideas, en lo que es posible establecer de colaboración entre una nación y otra, entre una sociedad y otra. Cuando voy a un riachuelo, a una fuente, a un nacimiento, yo establezco una relación con ella, converso con ella, me lavo en ella, bebo aquella agua y creo una comunicación con aquella entidad agua que, para mí, es una dádiva maravillosa, que me conecta con otras posibilidades de relación con las piedras, con las montañas, con las florestas. (Krenak, 2016, p. 172)

TERRANE es también una lente descolonial para "sentipensar" este paradigma de mundo *otro,* que nos presenta por medio de una colectividad de

mujeres, cuyos vínculos afectivos con el territorio-tierra son fundamentales para su militancia política. Este tipo de alianzas me llevan a considerar que tanto el espacio como el tiempo, desde su concepción cartesiana, hacen insostenible la centralidad de la vida. La temporalidad lineal y la demarcación espacial existen apenas en el imaginario colonial todavía contemporáneo. Aquello que realmente acontece es un flujo de velocidades de afectación en múltiples dimensiones espaciales, regidas por el principio de reciprocidad de la "Red de la Vida" (Lorena Cabnal en Korol, 2017), en la que se da movimiento, entrelazamiento, turbulencias, muerte, ruptura, afectaciones, resurrección, fuerzas de choque, poesía, rehabilitación, bifurcaciones, alianzas, encrucijadas, florecimiento. En este sentido, concibo *TERRANE* como un proceso creativo inacabado. Comencé esta investigación consciente de la infinitud de su expansión en el tiempo y los vínculos generados entre las mujeres (los cuales exceden la propia práctica artística), pero esto es mucho más complejo. El tipo de alianzas afectivas expandidas, que las mujeres *pedreiras* y Ana Lira generan en su militancia política y artística, son parte de un mundo enmarañado, de ese flujo de velocidades de afectación al que *TERRANE* pertenece, orientado por una ética feminista descolonial, basada en una lógica de bio-socio-poética-interacción con las energías (re)generadoras de vida. Y ese movimiento de expansión en la creación de un "parentesco extendido" (Bregalda y Marugán, 2022) no sólo acontece en la forma de generar alianzas entre las existencias humanas y más-que-humanas, sino en exceder las nociones de temporalidad y espacialidad más allá de las fronteras del *logos*. Así, el sentido de colectividad que nos revela la lente de *TERRANE* se organiza según la concepción de espíritu de Sobonfú Somé (2003) que se entiende como una energía capaz de tejer lazos comunitarios dados en el presente, en un devenir con la ancestralidad de todas las existencias vivas de ese territorio. La potencialidad de todos estos movimientos como afirmación de vida(s) es lo que la mirada de la Casa Grande no alcanza a reconocer.

Figura 17. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira.
Fuente: cortesía de la artista

Desde este otro paradigma, la noción de cuidado necesariamente se complejiza. El proceso creativo de *TERRANE* no sólo revela el desplazamiento del locus sexo-social de las mujeres *pedreiras* en la sociedad patriarcal nordestina, en la cual, por su condición de género, están destinadas al cuidado de la familia y el espacio doméstico. Lo que identifico es que tal dislocación trae consigo una política de cuidado que excede la división público-privado, individual-colectivo, mujer-hombre, humano-nohumano.

> Esta noción, que proponemos llamar de "parentesco extendido" (una vez que excede los vínculos consanguíneos y/o de afinidad entre personas, enunciando un reconocimiento afectivo), marca una profunda diferencia entre los mundos en los que la pertenencia es amplia y el tránsito entre seres diversos es posible y aquel de la blanquitud, imaginado a partir de criterios en los que la separabilidad y la exclusión son la realidad de muchos. (Bregalda y Marugán, 2022)

Colocar la vida en el centro en toda su radicalidad implica una política de cuidados en la que una de las acciones es, sin duda, ese desplazamiento sexo-genérico de los imperativos sociales del patriarcado colonial, pero no sólo eso. Se trata también de un movimiento no aislado de otras dislocaciones ontológicas y epistemológicas que requieren de una noción de cuidados, basada en un sentido de pertenencia al mundo, de devenir con éste (en lugar de en éste) desde lo que llamamos *parentesco extendido*. De cualquier modo y sin ánimo de romantizar las experiencias de vida de las mujeres *sertanejas*, es conveniente destacar que, visto

desde el marco imperativo ontológico y político del patriarcado colonial nordestino, las mujeres enfrentan larguísimas jornadas laborales y continúan siendo las únicas responsables de la manutención de sus familias.[160] Y en relación con este marco impositivo sexual-racial-social, las *pedreiras* cuentan en *TERRANE* las dificultades que encuentran en sus procesos de construcción de cisternas:

> A.L. Doña Lourdes me contó que, cuando ella comenzó a construir, mucha gente no creía en el trabajo de las mujeres como constructoras de cisternas. Había mucho prejuicio en las comunidades, porque la construcción civil era un trabajo atribuido a los hombres. Luzia comenta ahora, que las dudas acerca de la calidad de sus trabajos todavía pesan. A veces, ellas construyen oyendo cosas horribles. Yo acompañé algunas historias muy delicadas. Sin embargo, frente a esos contextos necesitamos pensar juntas en cómo responder y en cómo proponer encaminamientos. (…) Las experiencias que acompañé con Claudia y Dona Lourdes fueron muy simbólicas de este tipo de ayudas mutuas. Y, en este sentido, en términos profesionales, el desafío de ellas es justamente conseguir trabajar, después de haber hecho las formaciones. Es en este momento que la cultura divide los tipos de trabajo por género, intentando determinar lo que es trabajo de hombre y de mujer, actúa en todas las esferas. Es necesario un esfuerzo conjunto para desmembrar esa estructura. En el semiárido, ese esfuerzo es esencial porque la convivencia con la sequía requiere de flexibilidad. Nadie puede quedarse sentado esperando apoyo, porque las políticas para la sequía casi siempre fueron producidas con el objetivo de aprisionar las personas a los políticos. (Lira y Marugán, 2019, pp. 8 y 9)

Esas historias delicadas que Ana Lira decía escuchar, como la falta de valoración de las construcciones realizadas por las mujeres y sus dificultades para encontrar trabajo tras finalizar los cursos de formación, se inscriben en el entramado de relaciones de poder estructurantes de la nación. Esta maquinaria pretende impedir el desplazamiento y la ocupación de ciertos espacios sociales y físicos realizados por las *cisterneiras* como un movimiento organizado de autonomía, fortalecimiento y poder, puesto que el espacio doméstico es el único destinado a ese sexo según la lógica patriarcal. En la introducción elaboré el problema de investigación a partir de una reflexión sobre el modelo de nación brasileña, basado

[160] Una investigación del IGBE de 2019 muestra que la media que los hombres dedican al cuidado es del 25,9%, mientras que las mujeres del 36,8%. Esto, traducido en horas de trabajo doméstico semanales, informa que los hombres trabajan 11 horas y las mujeres 21,4. Es decir, las mujeres trabajan casi 11 horas más que los varones. Recuperado: https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/acervo/economia/audio/2020-06/pnad-continua-mostra-que-mulheres-dedicam-10-horas-mais-afazeres-e-cuidados/ (Consultado: 10.02.2022)

en el mito freyreano de la democracia racial, una ideología de mestizaje, cuyo fin no era otro que homogeneizar las diferencias étnico-raciales en pro de un futuro blanco o blanqueado de la nueva nación soberana. Las élites criollas de la Casa Grande, lejos de abogar por un proyecto independentista (anticolonial y antirracista), optaron por la continuidad de la empresa colonial, al presentar la democracia racial como un modelo de convivencia supuestamente armónico. Siguiendo los pasos de Albuquérque Junior (2011), la búsqueda de la nación conllevó el descubrimiento de la región, en cuanto identidad espacial definida por la *colonialidad del poder.* A mi juicio, la regionalización del territorio Nordeste es concomitante a la racialización de los cuerpos que lo habitan. Ambos acontecen como dos procesos inseparables de esa colonialidad estructural y sus afectaciones varían según la división sexual de la sociedad:

> "Colonialidad" no se refiere únicamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, la subjetividad/intersubjetividad y la producción de conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas. (…) La lógica de los ejes estructurales muestra al género como constituido por y constituyendo a la colonialidad del poder. (Lugones, 2014, pp. 18 y 22)

El surgimiento de esa nueva conciencia espacial (en la formación dialéctica nación-región) fue de la mano del proceso de subjetivación de la mujer nordestina, como un sujeto subalterno regional. Incluso, afirmo que "nordestina" no enuncia apenas la localización de estas sujetos, empero es en sí misma una categoría racializante. No hay que olvidar que la invención de la figura del macho nordestino como el *pater familias*, un hombre rural, fuerte y rudo, se produjo como una identidad patriarcal situada en una región concreta del país, que, no por casualidad, coincide con el periodo de la promulgación del primer modelo de nación durante el primer gobierno varguista, y que, según Albuquérque Junior (2013), aúna dos esencias: la sexualidad y el territorio.[161] Esta identidad fue conformándose entre varios imaginarios que se han producido desde mediados del siglo XIX, como es el caso

[161] Ver: Albuquerque Júnior, 2013.

de las leyendas de la vida-sertão, que alimentan el universo masculino patriarcal del Nordeste, con figuras como el *cangaceiro Lampião*[162] o Antônio das Mortes.[163]

Figura 18. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: cortesía de la artista

La categoría "nordestinx" no apela únicamente a un lugar social y geográfico, sino también racial. Este proceso de racialización, entretejido con la clase social, el sexo y la región, devela la formación de un imaginario estereotipado del semiárido/Nordeste, que tiene una actuación (afectación) diferencial en los cuerpos y vidas de las mujeres *sertanejas*/*pedreiras*. Según Stuart Hall (2010), el estereotipo es una práctica significante que reduce los sujetos a unas pocas características identitarias, simples y esencialistas, presentadas como fijas, ahistóricas y naturales. En dicha operación la diferencia racial es central. Me interesa destacar esta idea porque a simple vista pareciera que la narrativa de *TERRANE* nos revela apenas historias que interpelan el patriarcado colonial nordestino y lo cierto es que se trata más bien de una propuesta emancipatoria de gran complejidad que conlleva paradigma alterno de relacionalidad, que sustituye el "estar en" por el "devenir con" el mundo.

[162] Los *cangaceiros* eran varones, bandoleros, que vivían en el sertão nordestino al margen de las leyes federales, robando a los amos de las grandes haciendas (La Casa Grande) para sobrevivir. Lampião es una de las figuras más conocidas junto con su compañera María Bonita.
[163] Antônio das Mortes fue un asesino de *cangacerios* popularizado en los filmes de Glauber Rocha, "Deus e diabo na Terra do Sol" (1964) y "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" (1969).

4.3. Modos de tejer relaciones, producción de imágenes y experimentación de una metodología feminista[164] descolonial

A única coisa que as mulheres sabem fazer
é cozinhar feijão e macarrão, nos diziam

Marinalva Oliveira, *pedreira*

En 2017 la Casa da Mulher do Nordeste organizó un curso de formación para las futuras constructoras de cisternas a cargo de Dona Lourdes da Silva. Ana Lira decide asistir para conocerla personalmente, ya que había escuchado múltiples relatos de esta mujer, quien es una de las formadoras y constructoras de cisternas más antiguas de la región.

> Me acuerdo de una de las primeras escenas en las que estábamos juntas. Yo estaba con la cámara, fotografiando el curso de formación de *cisterneiras* que ella estaba impartiendo. Dona Lourdes empezó a hacer caras horribles y vino a mi para preguntarme, ¿qué es lo que usted está haciendo con eso ahí? Yo tuve que explicarle que la cámara era mi herramienta de trabajo de la misma manera que aquellas eran sus herramientas de trabajo [ver Figura 18]. Y entonces, dona Lourdes me dijo, "pues yo voy a fotografiarte a ti también". Yo respondí que todo bien. Y en ese desafío, la verdad es que tuve que entrar en un gran proceso de desmantelamiento de esas funciones de intercambio.[165]

Para la Casa Grande, la fotografía es un instrumento de poder bien conocido por todxs, tal y como revela la reacción de Dona Lourdes. La cámara de Ana Lira fue el objeto que la llevó a ser leída como la fotógrafa documentalista oriunda de la capital.[166] "Pues yo voy a fotografiarte también" informaba de que la única manera de habitar ese espacio era desmantelando la relación de poder que traen consigo las funciones del fotógrafo tradicional, en las que "el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación." (Sontag, 2008, p. 33)

> A.L.: Yo ya había dejado de lado hacía varios años la perspectiva de la fotografía documental clásica que considera como "tema", "objeto

[164] Al principio del capítulo ya señalé que la artista no se posiciona como feminista, sin embargo, en mi análisis del proceso identifico elementos que me llevan a considerar el proyecto feminista.
[165] Ver nota 141.
[166] El hecho de cargar con la cámara y ser de la capital ya establecía a priori un distanciamiento entre la fotógrafa y las mujeres *pedreiras*.

fotográfico", "asunto", entre otras palabras, a quienes nosotros fotografiamos. Palabras que no deberían ser usadas para las personas y comunidades que nos reciben en sus vidas (Lira y Marugán, 2019, p. 11).

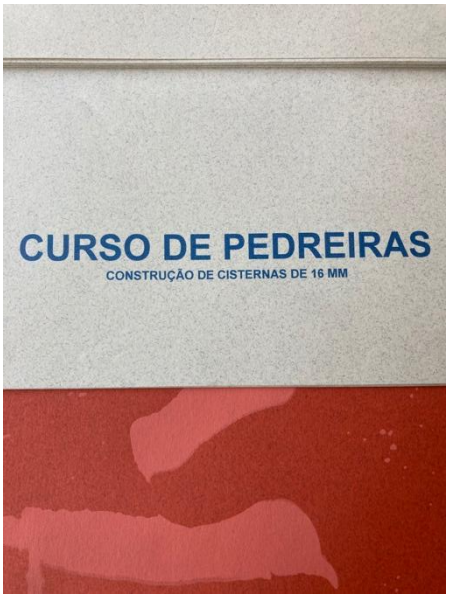


Figura 19. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: foto realizada por la autora de esta tesis

Incluso habiéndose alejado de la perspectiva de fotógrafa documentalista tradicional, Ana Lira partía, inevitablemente, de un lugar de poder en la creación de vínculos con las mujeres *pedreiras,* puesto que la artista, a pesar de ser una mujer negra nordestina, cargaba con un aparato que revelaba un estatus distinto y, además, provenía de la capital. A partir de aquí, la noción de acompañamiento es clave para comprender el desplazamiento de la fotógrafa, orientado hacia planos relacionales de mayor horizontalidad, el cual la lleva a elaborar una metodología distinta (que a mi entender es feminista y descolonial) a la del saqueador de imágenes-vidas. Cuando en 2013 la artista visita el archivo de ASA (Articulação do Semiárido Brasileiro) percibe un vacío documental acerca de los procesos de construcción de cisternas realizados por las mujeres *sertanejas*. De ahí que inicialmente decidiera contribuir con la creación de una narrativa visual de tales procesos. El interrogante fundacional de *TERRANE* (¿existen mujeres construyendo cisternas?) surgió de esa ausencia. Por tanto, el punto de partida

consistía en acompañar los procesos de construcción de las *pedreiras,* para la producción de un relato visual, tal como había sido realizado por ella misma en el proyecto *MANDALLA*. Sin embargo, la reacción de Dona Lourdes anunció que la única posibilidad de elaborar una narrativa sobre los procesos de esas mujeres era únicamente siendo ellas mismas co-creadoras de esa historia *otra* del semiárido. *TERRANE* sólo podía existir como proceso colectivo. Sin la presencia (la voz, la memoria, los afectos) de las mujeres *cisterneiras*, esa poética jamás hubiera existido tal como es. De la misma manera que las *pedreiras* afirmaron un lugar de poder y existencia frente a los imperativos patriarcales al salir de sus hogares a trabajar en la construcción; al expandir las políticas de cuidado más allá del espacio doméstico; y a partir de una comprensión de existencia recíproca inscrita en la red de la vida, la fotógrafa no estaba exenta de tener que producir un movimiento de deconstrucción de ese *locus* de poder que acarrea la práctica documental tradicional. El desmantelamiento de esta figura trajo consigo otro marco ético, estético y metodológico que significó asumir honestamente que las mujeres *pedreiras* no necesitan a la fotógrafa para la elaboración de una narrativa visual, puesto que ellas mismas producen sus imágenes. Sin embargo, la posibilidad de entretejer colectivamente una historia *otra* de la vida de las comunidades del *sertão* fortalecía el compromiso "contracolonial" (Bispo dos Santos, 2015) compartido por todas de enfrentar los peligros de contar una única historia. Así, a medida que el vínculo entre ellas fue fortaleciéndose, la demarcación territorial entre práctica artística y producción de vida más que difuminada, considero que complejizó, problematizó y expandió tanto las nociones de arte como la de vida.

> A veces ellas me fotografiaban, a veces yo las fotografiaba. Otras veces yo me quedaba con sus hijas/os, las/los llevaba a la escuela, para que ellas pudieran trabajar. Y eso es un desmantelamiento de la figura del fotógrafo tradicional, que está allí el tiempo entero con su cámara… Yo tuve que convertir la cámara en una herramienta como lo es un plato o un vaso. Si yo vistiera la ropa de fotógrafa tradicional, este trabajo nunca hubiera sido realizado.[167]

[167] Ver nota 141.

En *TERRANE*, las mujeres almacenan, fotografían, cuidan y tejen relaciones. Se trata de un conjunto de prácticas inscritas en un mundo enmarañado en el que cada singularidad parte de un reconocimiento mutuo para la creación de vínculos afectivos cómplices. El propósito no consiste apenas en sobrevivir, empero florecer y, así, producir condiciones sociales de vida autónoma (basada en la confianza y no en el individualismo neoliberal) y emancipada del régimen colonial de la Casa Grande. La metodología de *TERRANE* puso en jaque la producción poética orientada por el canon moderno-colonial en varios sentidos:

- Interpela el protagonismo excesivo de la figura del artista-genio e invisibiliza las redes que posibilitan la materialización de las piezas artísticas. Acompañar implica establecer un diálogo con las participantes del proceso, estar juntas y ser afectadas por los devenires de la vida, compartir el espacio-tiempo dedicado a las tareas de cuidado y reproducción, negociar qué será mostrado, qué será parte del secreto y también el cómo. De ahí que la metodología de *TERRANE* se fuera construyendo durante el proceso, mientras que el vínculo entre ellas se fortalecía. Para Ana Lira, las personas fotografiadas son co-autoras de la poética visual en la que participan. Además, estas mujeres, Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira, comparten autoría por su contribución con imágenes, cartas y otros elementos que conforman el libro de artista que analizaré en el próximo apartado.
- Desafía la obra maestra como objeto único, original y sofisticado. Del proceso creativo pueden surgir diferentes elementos, pero no tienen la centralidad de una pieza artística, puesto que más allá del objeto en sí, acontecen también relaciones, vínculos, afectos y aprendizajes, los cuales pueden tener mayor destaque incluso que la propia producción poética. La artista cuenta: “comencé un proyecto fotográfico y me encuentro en una vivencia transformadora de vida. No es un proyecto sobre ellas, sino una construcción con ellas” (Lira y Marugán, 2019, p. 8).

- Cuestiona la autonomía del arte como un quehacer objetivo, un régimen de verdad con tintes universalistas, un marco de producción artística único deslocalizado y ahistórico. *TERRANE* es un proceso creativo situado en un espacio-tiempo concreto y conformado por las condiciones sociales, políticas, espirituales, económicas, históricas, climáticas de todas las existencias vivas del proyecto (las mujeres, el bioma de la Caatinga, la entidad agua y el *sertão*).
- Reescribe la definición de vida. Apartado de todo reduccionismo, el proceso creativo abre, incluye, potencializa, multiplica, expande y tensiona cualquier prisión categorial que ahogue las múltiples posibilidades del decir arte. La creación poética se da en un devenir con el mundo, cuyo interrogante ontológico interesante ya no es más el del arte, sino el de la vida. La afirmación radical de ésta (como poeticavida) significa asumir una expansión multicósmica de las nociones temporales y espaciales tradicionales que son parte de *TERRANE* (o viceversa) y que hacen de éste un proceso creativo inacabado.
- Pone en jaque a la maquinaria institucional artística cuyo poder decide quién es o no artista: "*TERRANE* fue aprobado como un proyecto fotográfico de documentación para el área de cultura, pensando en su estado, Pernambuco y Rio Grande do Norte, como un legado del Nordeste, como un proyecto cultural local para repensar esas nociones jerárquicas y repensar el propio proceso de elaboración de cisternas también, saliendo de una noción clásica de trabajo para una noción de proceso de creación."[168] Ana Lira considera a las mujeres *pedreiras* como autoras de sus creaciones y de sus procesos de construcción de cisternas (ver Figura 13). Aquí se produce otro desplazamiento. Se trata de una estrategia para poner en valor el trabajo de esas mujeres, mientras que, a su vez, multiplica la noción de creación y cuestiona el elitismo de la institución artística. Artistas

[168] Ver nota 141.

no sólo son las figuras que circulan dentro del entramado institucional,[169] —principalmente varones blancos, con formación académica, que pertenecen a una clase social media-alta, que viven en centros urbanos y que cuentan con capital cultural.

- Disputa el cubo blanco como único espacio posible de exhibición artístico, así como las limitaciones que a menudo éste presenta en sus formas de mostrar los objetos. Los espacios de presentación de *TERRANE* son fluidos y están en armonía con los devenires del proceso, como parte del transcurrir de la vida misma. Además, no podemos olvidar que el museo es el modelo de institución artística colonial por excelencia, cuya función principal ha sido definir, organizar, clasificar, arcaizar cuerpos, vidas, prácticas y formas de relacionalidad de lo que se concibe como *otredad*.
- Revela la jerarquía de materiales propia del campo de la creación artística ligada a las instituciones, como si apenas personas con cierta condición de clase pudieran producir arte. *TERRANE* enfrenta la distinción racista-patriarcal-colonial entre alta y baja cultura, entre arte y artesanía, entre arte contemporáneo y folclore.

La metodología del acompañamiento de Ana Lira se conforma durante el proceso y según una ética de la responsabilidad, que parte de asumir honestamente que la única posibilidad de accionar en *TERRANE* es desde un plano de horizontalidad para todxs lxs participantes. La artista cuenta, en sus palabras: "[...] cuando yo entendí que no era necesaria en ese contexto, entonces, me puse a pensar en cómo iba a ser ese diálogo".[170] A mi juicio, esta metodología es feminista y descolonial porque desmantela las estructuras de poder del fotógrafo documentalista tradicional para, a partir de ahí, generar un vínculo entre todas las mujeres, conforme a un reconocimiento de existencia mutuo entre los diversos

[169] No puedo dejar de nombrar las importantísimas contribuciones de lx artistas Lygia Clark y Hélio Oiticica en el ejercicio de desterritorializar la producción poética para otras esferas de la vida, en las décadas de los cincuenta y sesenta en Río de Janeiro y posteriormente en el exilio, durante la dictadura cívico-militar. Sus legados continúan vibrando en el presente en mucha de la producción artística brasileña.
[170] Ver nota 141.

lugares de fala de vidas humanas y más-que-humanas, que, desde un sentido de colectividad, permita contar otra historia del *sertão* que “postergue el fin del mundo”. (Krenak, 2019)

> Una obra responsable, hoy, me parece ser, sobre todo, una obra que demuestre, por un lado, un compromiso político y una lucidez ideológica y que sea, por otro lado, interrogativa por naturaleza, en lugar de meramente prescriptiva. En otras palabras, una obra que implique la historia personal en la Historia; una obra que reconozca la diferencia entre la experiencia vivida y la representación; una obra que sea cuidadosa para no transformar una lucha en objeto de consumo y que solicite que la responsabilidad sea asumida tanto por el cineasta como por el público, sin la participación del cual ninguna solución emerge, pues no existe ninguna solución lista. (Minh-ha, 1991/2015, p. 54)

En *TERRANE* nadie habla por nadie, a pesar de la estructura de poder inherente al proyecto. La artista, las *pedreiras*, el bioma, la entidad agua y el *sertão* se enuncian por sí mismos, en toda su complejidad, desde el quehacer artístico, vital, territorial, existencial y político. Esto hace que la negociación sea una constante en este proceso creativo. Por un lado, Ana Lira negocia con las mujeres *pedreiras*:

> Sin embargo, conversamos siempre porque no hago nada en este proyecto, en términos de exposición, sin platicar con ellas antes. Yo suelo decir que comencé haciendo un proyecto sobre las mujeres *pedreiras* y los aprendizajes del camino transformaron la vivencia en un proyecto en diálogo con ellas. Eso cambia todo. (…) Desde entonces, platicamos sobre el cotidiano del proyecto, siempre que algo va a ser lanzado o exhibido. Escuchando y pensando sobre nuestros cotidianos, con toda esta exposición pública en redes sociales, a veces, las personas hablan con nosotras o permitimos que nos fotografíen en momentos de sus vidas y luego en el futuro ya no queremos que circule más esa información. Entonces, si ellas dicen “no cites eso”, yo no cito. Hay una construcción de confianza que es la cosa más importante de todo. (Lira y Marugán, 2019, p. 11)

Por otro lado, negocia con la normativa de las convocatorias públicas del área de cultura y con las instituciones interesadas especialmente en la producción visual. Cuando invité a la artista a presentar *TERRANE* en el marco de *DEVENIRES*, en el Museo Universitario del Chopo (ver Figura 20), nuestra negociación no estuvo exenta de tensiones y llevaron largos debates sobre cómo el canon moderno y colonial atravesaba mi propuesta. Nunca discutimos la cuestión de sus honorarios o las condiciones de presentación que yo o el museo le ofrecíamos. Se trataba más bien de discernir por qué no se había considerado en

el presupuesto invitar a una parte de la red que conforma *TERRANE*, a alguna de las mujeres *pedreiras* participantes, para realizar una presentación multivocal que huyera de la representación y de la figura clásica de la artista que habla en nombre de. Fue un gran desafío que no conseguimos resolver. Finalmente, Ana Lira aceptó participar. No obstante, la artista expuso públicamente su malestar frente a los modos en los que opera el canon dentro de las instituciones, así como las implicaciones que éstos tienen en nuestros proyectos artísticos y curatoriales.

Figura 20. Cartel de *Devenires.* Fotografía de de Ana Lira
Fuente: diseño realizado por el Museo Universitario del Chopo

En toda la trayectoria artística e intelectual de Ana Lira, se encuentra latente una profunda tensión entre los conceptos de presentación y representación. La artista busca romper con la tradición logocéntrica del arte al huir de la perspectiva antropológica de representación para desarrollar procesos creativos, a partir de la creación de vínculos afectivos con las personas implicadas en sus proyectos. De ahí el interés de Ana Lira en producir imágenes de las mujeres *pedreiras*, con el objetivo de encontrar la máxima belleza posible, considerando que debía fotografiarlas como a ella le gustaría ser fotografiada.

> A.L:Bueno, lo que yo intenté pensar fue en cómo me gustaría ser tratada, en el caso de que alguien decidiese hacer un proyecto sobre las cosas que realizo. ¿Yo quiero ser fotografiada en cualquier circunstancia? ¿A mí me gustaría ver todas mis historias abiertas al público, sólo porque yo le conté a alguien en algún momento una parte de mi proceso? ¿Me parecería bien que me impidieran opinar sobre el desarrollo de un proyecto en el que mi imagen participa? ¿Me gustaría que otras personas escogieran por mí las imágenes que serán exhibidas? ¿Yo quiero tener un fotógrafo dentro de mi casa durante cinco meses seguidos? (Lira y Marugán, 2019, p. 18)

Mientras que en la práctica del fotógrafo documentalista, "la cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad" (Sontag, 2008, p. 33), la lente de *TERRANE* nos propone otra mirada (marco, práctica, saber), nos invita a instalarnos en un régimen visual *otro*, cuya autoridad es detentada por la comunidad. La cámara de Ana Lira expande, abre, complejiza y exhibe la belleza de un mundo(s) que a menudo se encuentra sujeto a un ejercicio de estereotipación desde los tiempos de la colonización. Como señala Hall, "la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia. La estereotipación despliega una estrategia de "hendimiento". Divide lo normal y aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces, excluye o expulsa todo lo que no encaja, es diferente" (Hall, 2010, p. 430). En este sentido, no sólo la metodología del acompañamiento es descolonial, también la propia noción de imagen, puesto que ésta no es apenas un elemento dirigido a la retícula óptica (como lo ha sido en las prácticas de representación desde el renacimiento europeo) sino que es una invitación para lx espectadorx a activar otros sentidos, a abrirse a otras sensibilidades, a "senticomprender" la complejidad que ofrece el marco relacional de cada fotografía.

Figura 21. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: cortesía de la artista

Cualquiera podría pensar que en el semiárido lxs habitantes no hacen uso de las tecnologías de la misma manera que en los centros urbanos. Ana Lira contaba que en el *sertão* ya existen personas que son dueñas de sus propias imágenes y otras, sin embargo, están comenzando tímidamente. La artista realizó el álbum de gestante del último hijo de Claudia Oliveira y nos compartió su estrategia para la producción de esas imágenes. Este caso revela los desafíos que lxs fotógrafxs enfrentan en un mundo en el que el dispositivo del *selfie* suspende el valor de esa figura de poder:

> Fue muy gracioso el proceso, porque para que Claudia estuviera relajada le dije que se hiciera unos cuantos *selfies*. Ella se fue a la plaza, se hizo unos cuantos *selfies* y se relajó. Entonces, pude hacerle las fotos. Este es el tipo de procesos que nosotras vamos encarando en el día a día de la producción de imágenes. Yo siempre tuve facilidad para hacer fotografías de otras personas. Sin embargo, esa autoproducción de imágenes propone desafíos para los fotógrafos. También es importante pensar que esas mujeres no están viviendo en la capital, viven en el interior del estado y teóricamente, el acceso a las tecnologías acaba siendo más difícil. En esa región específicamente, todas ellas se fotografiaban, hacía vídeos e incluso Luzia Simões tiene un canal en YouTube. (…) Entonces un fotógrafa o fotógrafo que llega a esas regiones pensando que va a narrar la historia de esas personas, pues se encuentra con la sorpresa de que NO.[171]

[171] Ver nota 141.

4.4. Las Guardianas de la Memoria: creación colectiva de libros de artista

Aquello que está en la disputa por el poder
de la producción de conocimiento no es
ni más ni menos que la verdad sobre el mundo.

Linda Martin Alcoff (2016)

Uno de los objetos de mayor circulación, resultantes del proceso creativo, son los libros de artista, producidos a partir de varias acciones que generaron una polifonía no reducida al sentir de la figura central de la artista. Ningún libro es idéntico a otro. Cada uno de éstos es un microcosmos con distintas narrativas. Puesto que no es posible generar una materialidad de todo lo acontecido durante dos años y además recogido en una sola creación, Ana Lira decidió elaborar esta poética a partir de la noción de álbum familiar, con el propósito de plasmar la importancia del entramado que hizo posible *TERRANE* y revelar el significado de los vínculos de esa red afectivo-política articulada durante el proceso:

> Como es obvio en dos años de proyecto, yo no consigo adentrarme en la historia de esas familias, de la misma manera que un fotógrafo que llevara 10 o 15 años allí. Entonces, desarrollé la estrategia de crear sobres y dentro de esos sobres están las historias personales de ellas. En cada sobre del libro, se encuentran pequeños objetos, que tienen que ver con las narrativas de cada una de ellas: cartas, imágenes, pequeños objetos. La imagen que se encuentra en la capa de cada sobre es una serigrafía de las herramientas que ellas utilizan para desarrollar sus trabajos.[172]

[172] Ver nota 141.

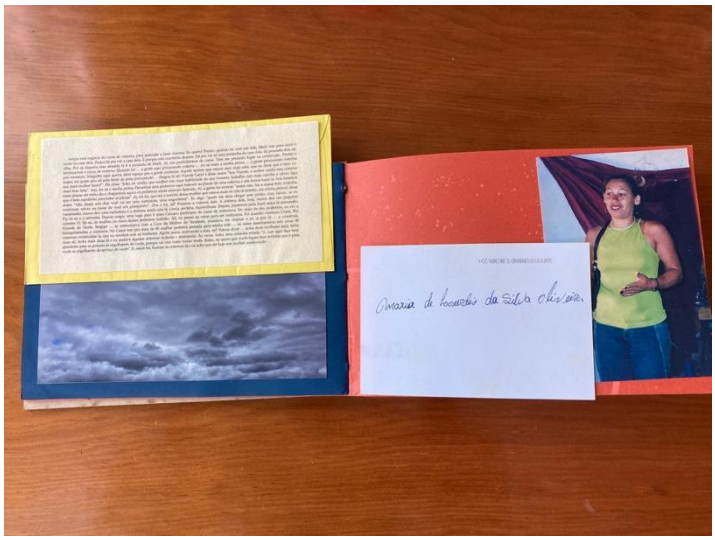


Figura 22. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: imagen realizada por la autora de esta tesis

Los libros de la artista presentan una escritura visual colectiva, tejida entre hilos de memorias personales-familiares-ancestrales de la vida de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões, Claudia Oliveira y las historias y saberes de las comunidades del semiárido pernambucano. Además, expone el proceso de transformación subjetiva de Ana Lira —impreso afectiva y materialmente en cada detalle de esta creación—, así como el código ético de una práctica responsable, cuyo compromiso es cuidar y respetar la localización de cada una de las mujeres y los acuerdos asumidos entre todas como colectividad. En el Museo Universitario del Chopo, la artista contaba:

> Los sobres que contienen las historias personales de ellas, dentro de los sobres, como forma de protección. Y mis imágenes están en el núcleo externo, porque habla de ese proceso de aproximación. Puesto que yo todavía estoy en el lado de afuera de esa construcción. Y la serigrafía de imágenes de las herramientas con las que las mujeres construyen las cisternas, es la mediación entre el campo externo que yo habito y lo que está dentro del sobre, que es la vida íntima de las mujeres.[173]

[173] Ver nota 141.

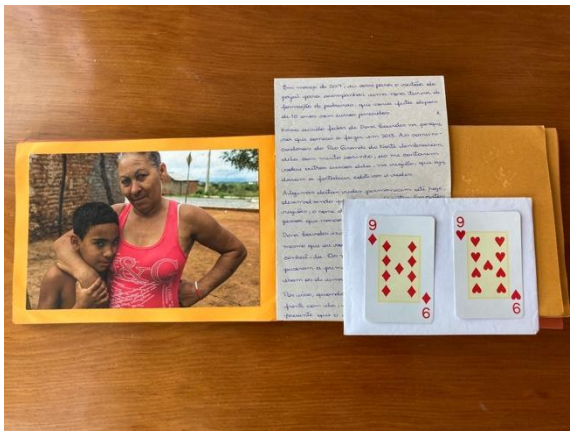


Figura 23. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: imagen realizada por la autora de esta tesis

Generalmente, son las mujeres las que administran, archivan y cuidan los álbumes de las familias. Éstas suelen ejercer de guardianas de la memoria familiar. Abrir uno de estos álbumes implica conocer los entramados familiares acaecidos en contextos históricos concretos. Los álbumes reúnen las experiencias de nuestras vidas, así como los vínculos que hemos tejido en las diferentes etapas de nuestras trayectorias. En éstos encontramos las celebraciones de todos los ritos de paso: nacimientos, actos religiosos, casamientos, primeros trabajos, fiestas de cumpleaños y también viajes. La experiencia de desplegar uno de estos álbumes implica conectar con aquellos afectos vividos en el pasado y, asimismo, lidiar con los efectos provocados por esas emociones en el presente. En los álbumes familiares existe un diálogo entre la memoria y el olvido. Las fotografías narran la historia de manera sesgada, generalmente muestran los momentos de celebración y de mayor alegría y felicidad. No es común encontrar fotos de procesos de enfermedad o pérdida de algún miembro de la familia. Los álbumes suelen reunir apenas aquello que decidimos recordar. Sin embargo, cuando las guardianas los destapan, el dispositivo de la memoria se acciona en sus cuerpos y comienzan a contar las historias que quedaron perdidas en el fuera de foco de cada fotografía, por lo que existe una relación entre la memoria visual y el relato oral, que inevitablemente pasa por el cuerpo, en la acción de abrir juntas el álbum. De la misma manera que las mujeres todavía asumen las tareas de cuidado y

reproducción de vida en los espacios domésticos, también son las guardianas de su memoria.

Al asumir el desacuerdo de la artista acerca de mi interpretación *a priori*, la decisión de Ana Lira de elaborar los libros de *TERRANE,* conforme a la noción de álbum familiar, es profundamente feminista y descolonial, puesto que el modo de crear dicho objeto implica el reconocimiento de la vida individual de esas mujeres como guardianas de la memoria, en correspondencia con la puesta en valor de la vida colectiva de las comunidades de mujeres del Sertão do Pajeú. Si se considera que estos libros circulan por algunas instituciones, la decisión de concebir artísticamente los procesos de construcción de cisternas y de entretejer la historia de la artista en diálogo con las mujeres *pedreiras* —colocadas también como co-creadoras— atenta contra los imperativos del canon moderno-colonial-patriarcal e incluso contra los mandatos de la nación moderna. Ambos, en sus complicidades, han reproducido incansablemente la imagen del semiárido como un territorio yermo habitado por personas incapaces.

Figura 24. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: cortesía de la artista

Figura 25. Imagen del proceso de elaboración de uno de los libros de artista creados por Ana Lira. Croché realizado por Luzia Simões. Fotografía de Ana Lira
Fuente: cortesía de la artista

Mientras exploraba los procesos de regionalización del Nordeste, pude comprender la centralidad de la memoria en el proceso de invención de este territorio. Ésta funcionó como un elemento bisagra que ajustó los procesos de significación nacional —el conjunto homogéneo de signos y símbolos que la definen— y los de producción visual, discursiva y afectiva de la región Nordeste. Albuquérque Junior (2011) señala que por medio del "dispositivo de las nacionalidades",[174] el sujeto-nación, encarnado en la subjetividad mestiza, pretendía eliminar las múltiples y complejas realidades de las diferentes áreas de Brasil. La memoria fue utilizada por tales dispositivos, con el propósito de generar un único relato histórico que inspirara la creación de un futuro mejor, basado en posicionamientos profundamente tradicionalistas y con perspectivas desarrollistas o civilizatorias. Ese "nuevo regionalismo" integró el folclore (sobre todo la música y la danza), las historias épicas (las revueltas de los *cangaceiros*), las festividades (fiestas juninas, carnaval), la literatura (con figuras tan relevantes como Euclides da Cunha o Guimarães Rosa) o la pintura (el Realismo del siglo XIX y posteriormente, el Modernismo de la primera década del XX), según Albuquérque Junior (2011). Es

[174] El recorte regional "participa de lo que podríamos llamar dispositivo de nacionalidades, o sea, el conjunto de reglas anónimas que pasa a regir las prácticas y los discursos en Occidente desde el final del siglo XVIII y que impone a los hombres la necesidad de tener una nación, de superar sus vinculaciones localistas, de identificarse con un espacio y un territorio imaginarios delimitados por fronteras instituidas históricamente, por medio de guerras o convenciones, o incluso artificialmente" (Albuquérque Junior, 2011, p. 61).

decir, la memoria, como dispositivo identitario, instituyó el espacio regional que entroniza aquellas producciones culturales protagonizadas únicamente por varones.

Sin embargo, la memoria en *TERRANE* es distinta. Nos habla de las prácticas de las mujeres: el cuidado del cuerpo-territorio, la familia y el territorio-tierra (el agua, la agricultura, el bioma, los periodos de sequía, la farmacia viva, las rocas, las raíces, los fogones agroecológicos, las cisternas). Esas memorias nos cuentan de los vínculos afectivos en el fluir de los distintos espacios; nos muestran que efectivamente no existe un adentro-afuera o un doméstico-público; problematizan las relaciones de poder que conforman cualquier demarcación espacial, pues, *devenir con* el mundo significa generar alianzas expandidas en una multiplicidad de planos espaciales y velocidades de afectación.

> Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quien queda excluido, así como la situación o emplazamiento de una determinada experiencia. (McDowell, 2000, p. 15)

La memoria en *TERRANE* nos revela que construir cisternas, crear un libro de artista, escribir un libreto de instrucciones, producir una fotografía, dar un curso de formación o alimentar a lxs hijxs son parte de la misma historia. Siempre pensé que los relatos contados por mujeres nada tenían que ver con las “grandes narrativas” de la pintura o la literatura. Sin embargo, me equivoqué. Durante el proceso de esta investigación fui comprendiendo las conexiones (las operaciones de poder) que se dan entre ambas narrativas, puesto que las memorias de las mujeres se encuentran en la base (sosteniendo y siendo invisibilizadas) de las estructuras de aquellos “grandes relatos”. La perversión es mayor cuando entendemos que la relación es necesariamente de coexistencia y codependencia, como nos ha enseñado Silvia Federici (2004), entre otras maestras. En este sentido también considero *TERRANE* un proceso creativo feminista y descolonial.

Figura 26. Proceso de creación de un de los libros de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fotografía: Ana Lira. Fuente: cortesía de la artista

El libro de la artista entreteje un croché de imágenes y palabras que cuentan los procesos personales de vida de estas mujeres. Dona Lourdes comparte sus primeros comienzos en la construcción de cisternas y el camino que la llevó a convertirse en instructora (experiencia contada en el sobre de la Figura 22). Este relato individual es a su vez colectivo, puesto que cuenta los primeros inicios del desplazamiento sexo-social de las mujeres frente a las estructuras del patriarcado colonial nordestino. Historias que quedaron excluidas de la memoria de los dispositivos de nacionalidades en el proceso de formación de la región Nordeste:

> Llegó allí con Vicente Cariri y dijo así "Don Vicente, ¿el señor confía en una mujer para realizar su cisterna?". Él dijo "João, yo confío, pues la mujer tiene más habilidades que el hombre, trabaja con más cariño y tal vez la cisterna acabe mejor hecha". (…) Su cisterna, hoy, nunca tuvo ninguna filtración, nunca tuvo ninguna grieta y la cisterna todavía está allí, linda, perfecta y maravillosa. Después pasamos para hacer otra en la casa de al lado. Después surgió una plaza para ir a Caruarú para participar de un curso de instructora. Entre diez hombres *pedreiros*, yo era el número once. Era la única mujer en medio de todos esos hombres. Entonces, yo pasé el curso de instructora. En ese momento comenzó Ceará, Rio Grande do Norte, Sergipe… se comunicaban con la Casa da Mulher do Nordeste, me mandaban llamar y yo iba para ya, construía tranquilamente y enseñaba. En Ceará hay más de 80 mujeres *pedreiras* que pasaron por mi mano. Allí, en ese asentamiento hay más de 80 cisternas que yo construí con esas mujeres.[175]

[175] Experiencia relatada en el libro de artista (figura 22).

Sin duda Dona Lourdes es una figura destacada en la(s) historia(s) de las prácticas de las mujeres del Sertão do Pajéu y del semiárido Nordestino. *TERRANE* cuenta su historia; reconoce el proceso de transformación subjetivo (político) de esta mujer en el contexto de la comunidad. En efecto, las dinámicas de valorización de la región de las prácticas de esas mujeres han sido construidas entre todos los espacios que interactúan, por medio de las instituciones que ellas mismas crearon y de las cuales Ana Lira también hoy en día es parte. En este otro relato, la artista expone la relevancia del legado de Dona Lourdes (ver Figura 23):

> Había oído hablar de dona Lourdes en la investigación que comencé a hacer en 2013. Las comunicadoras de Rio Grande do Norte se acordaban de ella con mucho cariño, me contaron sobre otros cursos suyos en la región, que ayudaron a fortalecer colectivos y redes. Algunas de estas permanecen hasta hoy, desarrollando proyectos semejantes. En ciertas regiones, su nombre es mencionado como una persona que marcó generaciones. Dona Lourdes existía en mi imaginario antes incluso de soñar que yo podría conocerla. (…) Por eso, cuando llegué a Pajeú y me vi enfrente de ella, yo apenas podía creer en este regalo que el universo me estaba dando.

Figura 27. *Associação de Mulheres da Vila das Mulheres Pedreiras.* Archivo personal

Fuente: https://www.leiaja.com/noticias/2018/03/08/pedreiras-uma-vila-inteira-construida-so-por-mulheres/

El libro de la artista presenta una manual del curso de *pedreiras* para la construcción de cisternas de 16 mm (ver Figura 19). Las fases del proceso son las siguientes:

1. Reconocimiento del espacio;
2. Construcción;
3. Vigas;

4. Placas de la pared;
5. Placas del techo;
6. Losa del piso;
7. Asentamiento de las placas de la pared;
8. Amarre de las cisternas;
9. Enyesado de la parte de fuera de la pared;
10. Enyesado de la parte de dentro de la cisterna;
11. Enyesado del piso.

Estas instrucciones revelan la dimensión afectiva y el cuidado de los procesos de creación colectiva de las cisternas. Ana Lira decidió elaborar esta narrativa intercalando el conocimiento objetivo que ellas tienen de los procesos de construcción, junto a comentarios personales relacionados con sus experiencias, los gestos de afecto y cuidado, los saberes particulares de ese contexto o simplemente conversaciones con personas durante las jornadas de trabajo (ver Figura 28).

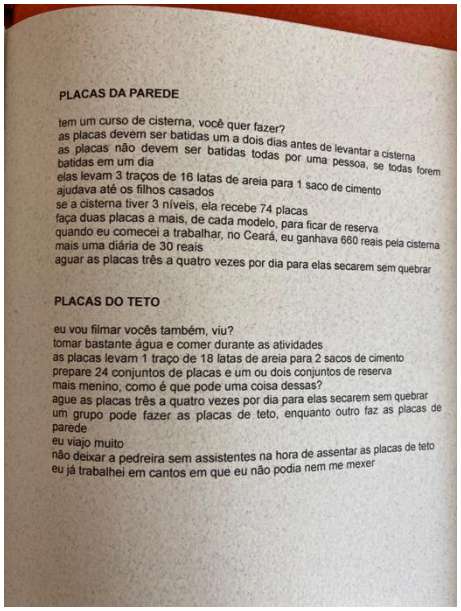
1. RECONOCIMENTO DEL ESPACIO

¿Ustedes ya tomaron café?
Verificar la nivelación del hoyo de la cisterna
Ver la cantidad adecuada de material
Ver si todos los artículos fueron comprados de manera correcta
Yo aprendí algunas cosas simplemente mirando, lo importante es la mirada
Sentir el contexto de acogida con quien vas a trabajar y recibir la cisterna
Gente, tienen que ver si el hormigón está dado de sí
Mirar cómo la temperatura y los vientos afectan en la construcción
Yo pensé que sería más difícil hacer una cisterna
Pensé que tuviese más detalles, pero es muy simple

Nota: la *pedreira* es responsable directa de la obra y, siendo así, sería bueno trabajar con calma y sin atropellos. Cualquier duda debe ser compartida con las compañeras y asistentes. En el caso de que alguien tenga dudas, ayudar en lo que fuera necesario.

9. ENYESADO DE LA PARTE DE FUERA DE LA PARED

El pueblo está preocupado con la señora
Preparar un trazo con 9 latas de arena y un saco de cimiento
Cubrir bien los alambres con masa
A mí me gusta trabajar en este servicio
Destapar el yeso que apenas quedará fuera del suelo
Nosotras queremos tener independencia para enseñar a otras mujeres
Del suelo para abajo cubrir con tierra
Cubrir bien los alambres con la masa
Reforzar el yeso para no dejar nada descubierto
A veces ellas no son de una asociación o de un sindicato
Se encuentran sin saber qué hacer y con quién hablar



PLACAS DA PAREDE

tem um curso de cisterna, você quer fazer?
as placas devem ser batidas um a dois dias antes de levantar a cisterna
as placas não devem ser batidas todas por uma pessoa, se todas forem batidas em um dia
elas levam 3 traços de 16 latas de areia para 1 saco de cimento
ajudava até os filhos casados
se a cisterna tiver 3 níveis, ela recebe 74 placas
faça duas placas a mais, de cada modelo, para ficar de reserva
quando eu comecei a trabalhar, no Ceará, eu ganhava 660 reais pela cisterna mais uma diária de 30 reais
aguar as placas três a quatro vezes por dia para elas secarem sem quebrar

PLACAS DO TETO

eu vou filmar vocês também, viu?
tomar bastante água e comer durante as atividades
as placas levam 1 traço de 18 latas de areia para 2 sacos de cimento
prepare 24 conjuntos de placas e um ou dois conjuntos de reserva
mais menino, como é que pode uma coisa dessas?
ague as placas três a quatro vezes por dia para elas secarem sem quebrar
um grupo pode fazer as placas de teto, enquanto outro faz as placas de parede
eu viajo muito
não deixar a pedreira sem assistentes na hora de assentar as placas de teto
eu já trabalhei em cantos em que eu não podia nem me mexer

Figura 28. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: imagen realizada por la autora de esta tesis

El proceso de invención de la sequía también aparece materializado en los libros de la artista (ver Figura 29). Ana Lira quiso representar la *Indústria da Seca* en un pequeño libro de color gris que contiene serigrafías de artículos de prensa sobre el *sertão* o el Nordeste. A esta parte de la historia se le da su justo tamaño: una pequeña publicación de difícil lectura por el color de sus hojas. La artista cuenta que la tonalidad grisácea apela a los *anos de chumbo* (años de plomo) durante el

periodo de la dictadura cívico-militar (1964-1986), momento en el que surgió la noción de industria de la sequía. El 18 de diciembre de 1968, el gobierno militar en ciernes promulgó el Acto Institucional No. 5 (AI-5) con el que se suspenderían todas las garantías constitucionales de ciudadanía hasta nuevo aviso. Este periodo, que duró aproximadamente hasta 1975, es conocido como los años de plomo, debido a las historias de persecución, exilio, violencia, desaparición, tortura y muerte que marcaron profundamente a la sociedad brasileña.

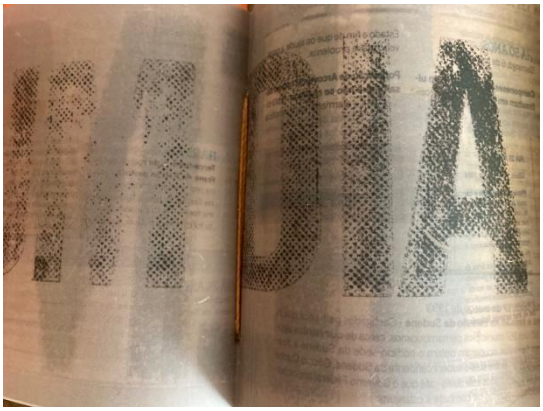


Figura 29. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira
Fuente: imagen realizada por la autora de esta tesis

Figura 30. Detalle del proceso de elaboración de uno de los libros de artista creados por Ana Lira. Croché realizado por Luzia Simões. Fotografía de Ana Lira
Fuente: cortesía de la artista

> En medio del libro hay una pieza de croché hecha por Luzia Simões y yo coloqué algunas imágenes pequeñas de Nossa Senhora da Aparecida, que es la patrona de Brasil y la de la región donde viven las *pedreiras*. Es una santa negra. A partir de eso yo hice una investigación de diversas diosas, diversas entidades asociadas a las mujeres en diferentes partes del mundo y descubrí que tanto Nossa Senhora da Aparecida como otras diosas eran paganas, estaban relacionadas con los ciclos de la tierra, con los procesos de formación de la noción de lo femenino, en los procesos de concepción y que, con el avance de las religiones católicas en el mundo y sus derivadas, fueron recibiendo otros ropajes católicos. Se les asociaba a todos los procesos de creación, fecundidad y producción de ese imaginario de la tierra como creadora. Incluso diosas que no tenían la figura de mujer, diosas animales o diosas que transitaban entre lo masculino y lo femenino.[176]

En *TERRANE* encontramos tejidos de croché con memorias, colectividades, alianzas, religiosidades y saberes. Si bien pareciera que la relación entre esta práctica y la feminidad es algo dado naturalmente, es posible rastrear los procesos históricos en los que ambos fenómenos se articularon según los intereses del poder patriarcal de cada contexto.[177] El canon moderno-colonial del arte, en su proceso de nombrar (diferenciar, separar) lo que es arte de lo que no, relegó la práctica del tejer a la categoría de "arte menor" por su íntima relación con la condición femenina del sujeto ejecutante. La pieza de croché de *TERRANE* es un modo de poner en valor esta práctica, una manera de resignificar la figura del artista y afirmar ese lugar de poder en el circuito internacional del arte contemporáneo por el que los libros de artista circulan. Así mismo, la pieza de croché presenta el sincretismo religioso característico del *sertão*: en distintas caras de la misma medalla se imprimieron las imágenes de la virgen de Nossa Senhora da Aparecida y de entidades divinas de distintas tradiciones, como Isis, Sara kali, Madalena, Oxum, Divina Pastora, Virgen Negra de Orapa, Donji Kraljewe, etc. Las memorias de este álbum familiar develan las encrucijadas religiosas entre distintas tradiciones, conformadas en los flujos históricos del territorio-tierra-región. El sincretismo impreso en las medallas nos cuenta de la vida del semiárido, nos habla de la religiosidad de sus comunidades

[176] Ver nota 141.
[177] Ver: Pérez-Bustos y Chocontá Piraquive, 2018.

como un quehacer más de ese *devenir con* un mundo enmarañado. El *sertão* es integrador; la departamentalización de prácticas y saberes pertenece al dúo colonial/colonialidad.

> En el catolicismo vivenciado en el Sertão, ser devoto de un santo es reafirmar que el mundo tiene sentido, o mejor, que la vida está inserta en una compleja tesitura de protectores y protegidos. Más allá de eso, ser devoto es, también, componer o improvisar tácticas de supervivencia. En ese sentido, esa experiencia religiosa es, en alguna medida, una de las formas por las cuales los fieles buscan resolver los más variados problemas del cotidiano, una de las maneras de enfrentar las agruras y los desafíos colocados por el vivir. En este sentido, vale la pena recordar que "el milagro popular es la muestra de los efectos simples de intercambios de fidelidades mutuas entre el sujeto y la divinidad…" (Sousa Santos, 2014, p. 109)

Resulta paradójico alcanzar este momento del análisis en el que tener que elaborar una serie de reflexiones finales, a modo de colofón, de un proceso creativo que de raíz es abierto e inconcluso. ¿De qué maneras se revela lo inacabado en *TERRANE*? Pues se trata del modo en el que el proceso creativo excede la dimensión artística, para integrarla radicalmente en los procesos de producción de vida de las mujeres del semiárido. No consiste apenas en un movimiento estratégico crítico contra el canon moderno-colonial del arte, como inicialmente consideré. *TERRANE* esparce los límites de lo artístico. Se trata de una propuesta de afirmación de mundo, que, en su esencia, incorpora la práctica artística de entre tantas otras. De ahí que Ana Lira considere que los procesos de construcción de cisternas de las mujeres *pedreiras* son arte. Por eso, alimentar a lxs hijxs, almacenar el agua, cuidar del huerto, tejer croché, cocinar, construir fogones, fotografiar o rezar son quehaceres que pertenecen al mismo relato. En este sentido, la infinitud del proceso creativo se devela en la creación de vínculos afectivos (que son políticos) entre las mujeres *pedreiras*, la artista, el agua, el bioma la Caatinga, un parentesco extendido entre el cuerpo-territorio-tierra. La dimensión política también se identifica en los modos de generar esas alianzas: el proceso de desconstrucción de la figura del fotógrafo documentalista tradicional (el lugar de poder ocupado por la artista inicialmente); la metodología del acompañamiento: una práctica orientada según una ética (feminista y descolonial) de respeto, responsabilidad, negociación y disponibilidad para la realización de todo tipo de tareas no restringidas al quehacer artístico; la honestidad necesaria para asumir que ella no era imprescindible en la

elaboración de una narrativa *otra* del semiárido. El relato de *TERRANE,* tal y como es producido, sólo podía ser desde lo colectivo o en caso contrario, sería un proyecto distinto. Y más aún, la colectividad de *TERRANE* no se constituye únicamente de mujeres, también del agua, el bioma y el *sertão* como un todo. Entre los flujos de ese entramado de vidas, se da lo inacabado.

Lo cierto es que conclusiones merecedoras de este proyecto, para un posible cierre del capítulo, apenas podrían ser elaboradas desde marcos *otros* de producción cognitiva, como es el caso de las "rutas de conocimiento intuido", propuestas por Ana Elisa de Castro Freitas.[178] De ahí que durante el proceso de escritura pensara en abrir juego de cartas y consultarle al oráculo. Finalmente, lo desestimé, puesto que la poética de *TERRANE* trae consigo esa apertura de caminos cognitivos, guiados por la intuición feminista y la imaginación política. Uno de los sobres del libro de la artista nos devela que el juego de la vida se encuentra abierto. Dos cartas juntas: el nueve de corazones y el nueve de diamantes (ver Figuras 22 y 25). Para distintas tradiciones, el número nueve representa el despertar espiritual, el amor y el karma, tres pilares fundamentales para "devenir con" el mundo. En la carta de corazones encontraríamos fortuna, alegría y felicidad. En cambio, la de diamantes presenta contratiempos, retrasos, molestias de todo tipo, confusión, enfermedad y obstáculos. El número nueve es lo que finalmente ambas cartas comparten e integran en los distintos ciclos de vida. Lo inacabado en *TERRANE* se da en su propuesta de *devenir con* (fotografiar con, almacenar con, tejer con, cultivar con, cuidar con) el resto de las existencias vivas del *sertão,* en una multiplicidad de planos espaciales y velocidades de afectación. De este modo, suspender el espacio-tiempo, observar sintiendo la organización colectiva feminista de las mujeres *sertanejas*, abrazar la vida y defender la magia es lo que hace de *TERRANE* un proceso creativo, colectivo, abierto e inacabado (feminista y descolonial). Y, además, es lo que ha permitido la creación del vínculo entre Ana Lira, las mujeres *pedreiras,* el *sertão* y yo misma durante estos cuatro años de investigación doctoral.

[178] Antropóloga, ecóloga, docente de la Universidad Federal de Paraná (UFPR) y artista brasileña.

CAPÍTULO V. *VIVÊNCIAS DO BALÉ - PROTAGONISMOS DE PRETA*: POÉTICAS Y POLÍTICAS DESCOLONIALES - ESTRATEGIAS PARA HABITAR LA ENCRUCIJADA

En el presente capítulo examinaré el proceso creativo del proyecto *Vivências do Balé - Protagonismos de Preta* del Grupo Cultural Balé das Iyabás, liderado por las artistas-activistas Sinara Rubia y Ludmila Almeida, y que fue desarrollado durante 2012 y 2017 en el Centro Municipal Laurinda Santos Lobo, localizado en el barrio de Santa Teresa de la ciudad de Río de Janeiro. El principal interés del *Balé* consistía en desarrollar proyectos que destacaran el protagonismo de las mujeres negras en la sociedad contemporánea brasileña, a partir de la creación de estrategias de participación colectiva, para su fortalecimiento y emancipación, frente a los procesos de deshumanización vividos cotidianamente (ver capítulo 1). La estructura del análisis se organiza conforme a las dos prácticas llevadas a cabo en cada encuentro: el debate colectivo a partir de la lectura de la mitología del Candomblé y la experiencia de danza, dedicada a las *Iyabás* (las *orixás* femeninas del candomblé) y conducida por una de las integrantes del grupo, Ludmila Almeida.

Las *Vivências* se realizaron un domingo al mes entre 2013 y 2016. Para cada sesión, las artistas invitaban a una mujer negra,[179] actuante en distintos campos profesionales, para exponer sus proyectos y trayectorias políticas (fundamentalmente orientados hacia horizontes feministas y antirracistas), como ejercicio introductorio a la lectura colectiva de la mitología. La convocatoria de cada encuentro era abierta al público en general, aunque las artistas enfatizaban la participación de las mujeres negras y racializadas en las sesiones. La difusión del proyecto se llevaba a cabo en torno a tres canales de comunicación: las redes

[179] Algunas de las invitadas fueron **Vanda Ferreira** (asesora en la Secretaria Especial de Políticas Públicas de Mujeres), **Flávia Oliveira** (periodista, comentarista de la Globo News y columnista del periódico El Globo), **Cidinha da Silva** (escritora y activista) **Rosângela Castro** (activista lesbiana negra en los grupos Felipa de Sousa, ABL y Articulación Brasileña de Lesbianas), **Mafoane Odara** (psicóloga y coordinadora del área de enfrentamiento a la violencia en el Centro de las Mujeres del Instituto Avon), **Conceição Evaristo** (escritora) **Valeria Monã, Aline Valentim G'leu Cambria y Ana Catão** (profesoras y líderes de las *Danças Negras – Dança Afro do Rio*), **Blogueiras Negras** (http://blogueirasnegras.org/), entre otras.

sociales (Facebook e Instagram),[180] el *newsletter* (enviado la semana del encuentro) y las recomendaciones que funcionaban entre las redes poético-políticas de las artistas y participantes. Unos días antes de la fecha convocada, el *Balé* solía compartir, en Facebook, alguna muestra audiovisual de la invitada, lo que anticipaba contenidos sobre la temática de esa sesión. Por otro lado, el *newsletter* (accesible a las personas que previamente habían entrado en contacto con las artistas) ofrecía la información práctica de la sesión: la fecha del encuentro, el horario y la dirección del centro; también recomendaba el tipo de ropa más adecuada para la práctica y pedía una aportación económica de R$10 o R$20.[181] En el caso de no poder contribuir, era posible negociar el acceso y participación gratuita, sobre todo para las personas negras. Asimismo, las artistas difundían un cartel con el título de la sesión, el nombre de la invitada, una foto y una breve descripción de su perfil profesional.

Figura 31. Cartel de las *Vivências do Balé*
Fuente: https://mulheresnegrascapixabasmnc.wordpress.com/2016/08/29/mulheres-negras-capixabas-recebe-o-grupo-cultural-bale-das-iyabas-do-rj/

[180] https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas y https://www.instagram.com/bale_das_iyabas (Consultado: 16.01.2022).
[181] Equivalente a $40 y $80 pesos mexicanos.

El *Balé das Iyabás* cuenta con una amplia red afectiva-política-espiritual, fruto de la militancia y los transcursos pedagógicos, culturales y religiosos de las fundadoras del grupo. El sentido ancestral de comunidad para las mujeres afrodescendientes es uno de los pilares estructurales del proyecto del *Balé* en su conjunto. En las *Vivências* se articulaban una serie de iniciativas gestionadas por mujeres negras, que convertían el encuentro en un escenario idóneo para la venta de artesanía, joyería, ropa, literatura, así como difusión de otras actividades relacionadas con saberes y prácticas de la comunidad afrobrasileña. A su vez, estos vínculos contribuían a la difusión de las mismas *Vivências* entre las distintas redes feministas y antirracistas de la ciudad de Río de Janeiro.

La continuidad de las *Vivências* fue posible gracias al apoyo de la convocatoria *Fale sem Medo* del Instituto Avon, en el *XIX Concurso ELAS Fundo do Investimento Social.*[182] Dicha convocatoria es el resultado de una colaboración entre el Instituto Avon, Fundo Fale sem Medo y ELAS Fundo do Investimento Social, cuyo objetivo es la lucha contra la violencia sufrida por las mujeres a través de la creación de proyectos dedicados a la transformación social y el fortalecimiento de las mujeres en la sociedad actual. El hecho de haber sido contemplado dos veces consecutivas en dicha convocatoria (la primera, entre 2014 y 2015; y la segunda, durante 2016 y 2017), le permitió al *Balé* consolidar la creación de un espacio de encuentro y diálogo, que incidiera en los procesos de subjetivación social de las colectividades actuantes. Así, el proceso creativo de las *Vivências do Balé* adquirió diferentes contornos a partir de las colectividades que se organizaron en cada sesión y de las afectaciones producidas por los vaivenes de la macropolítica brasileña durante esos años (2013-2017).[183]

---

[182] http://www.fundosocialelas.org/falesemmedo/ (Consultado: 10.12.2021).

[183] En 2013, en las ciudades principales del país, surgieron varios focos de protesta, las llamadas "jornadas de junio", cuya punta de lanza fue el reclamo por el aumento del precio del boleto del transporte público. De un modo perverso, tales manifestaciones fueron rápidamente manipuladas por los medios de comunicación, a cargo de la elite blanca colonial del país, convirtiéndolas en expresiones de un "nuevo orgullo de ser de derecha" (Souza, 2016, p. 54) en los espacios públicos urbanos. A pesar de que dichas revueltas acontecieron en el final del primer mandato de la presidenta Dilma Rousseff, ésta fue elegida por segunda vez en las elecciones de 2014. Posteriormente estallaron las crisis de *Lava-Jato* y de *Mensalão* (casos de corrupción relacionadas con la crisis del petróleo), alcanzando a un gran número de ministros del Partido dos Trabalhadores-PT. En 2016 se aprobó el *impeachment* contra la presidenta Dilma Rousseff, sin pruebas que

Figura 32. Sinara Rubia y Ludmila Almeida. Fotografía: Safira Moreira
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

En la base del análisis que presento a continuación, se encuentra mi experiencia como participante en las *Vivências do Balé* durante 2015 y 2016. Sin haber realizado el trabajo de campo (debido a la pandemia por SARS-CoV-2), cuento con la memoria corporal de esa experiencia y las anotaciones de mi diario personal. Además, las artistas me compartieron el dosier de presentación del *Balé* (documento de circulación interna) y el material audiovisual publicado en diversas plataformas digitales. En el presente, participo en las clases de danza de Ludmila Almeida: *Ludmila - Diálogos em Movimento*, el actual proyecto de la artista en la ciudad de Río de Janeiro, el cual, debido a los efectos de la pandemia, migró al formato digital, lo que posibilitó una fluidez de diálogos entre mujeres de distintas geografías. Su propuesta pedagógica es similar a la de las *Vivências do Balé*, en tanto que busca generar un laboratorio de pensamiento-movimiento feminista, antirracista y descolonial por medio de la danza de las *orixás* (la gestualidad, la producción de presencia según el biotipo psicológico de cada deidad). La danza de Ludmila busca el fortalecimiento de las mujeres, en especial de las mujeres negras, y propone una danza acorde a la singularidad de cada cuerpo que la practica.

justificaran el proceso de destitución; ese mismo año Michel Temer se auto-proclamó presidente de la República. Para un análisis exhaustivo de ese periodo convulso, ver: Souza, 2016.

En cambio, con este análisis no procuro desarrollar una reflexión en torno a la dimensión pedagógica de las *Vivências.*[184] Me interesa examinar las prácticas descoloniales que se llevan a cabo durante la activación de ese proceso poético y político. Las artistas no sólo problematizaron el canon moderno-colonial del arte y sus complicidades con los imperativos de la nación brasileña, empero abrieron caminos para la creación de horizontes de emancipación colectiva de las mujeres, como un plural diferenciado y, por tanto, conscientes de la complejidad que dicho proyecto acarrea. Finalmente, este análisis surge de varias tensiones que he explicitado a lo largo de la tesis, pero también del hecho de sentirme desafiada tras comprender que una práctica intelectual descolonial (en clave interseccional) pasa por colocar en el corazón del quehacer teórico y metodológico la realidad mitopoética del candomblé. Sin embargo, no busco proponer marcos cognitivos afrodiaspóricos para esta investigación, puesto que estaría llevando a cabo un ejercicio de violencia epistémica, pero sí deseo asumir que el desarrollo del proceso creativo de las *Vivências do Balé* se dio en ese campo que también es científico desde parámetros no-occidentales u occidentalizados. Se trataría, por tanto, de un proyecto artístico y político orientado según las intersecciones entre diversos sistemas epistémicos, ontológicos, simbólicos y políticos.

> Utilizo el término encrucijada como una clave teórica que nos permita escindir las formas híbridas que de ahí emergen (cf. Martins, 1995). La noción de encrucijada, utilizada como operador conceptual, nos ofrece la posibilidad de interpretación del tránsito epistémico que emerge de los procesos inter y transculturales, en los cuales se confrontan y se entrecruzan, no siempre amistosamente, prácticas performáticas, concepciones y cosmovisiones, principios filosóficos y metafísicos, saberes

[184] El perfil profesional de algunas de las invitadas permite intuir la relevancia que las artistas le dan a la pedagogía en el desarrollo del proceso creativo. Pedagogía(s) concebida como un amplio abanico de prácticas basadas en desarrollar una conciencia feminista y antirracista entre las mujeres. Para la vivencia del 9 de octubre de 2016, las artistas convocaron a Vanesa Menezes de Andrade, coordinadora del proyecto *Afrobetizar* y doctoranda en psicología en la Universidad Federal Fluminense -UFF (Niteroi, Río de Janeiro), bajo el llamado "*Afrobetizar. Por uma educação que nos fortaleça*" (*Afrobetizar*. Por una educación que nos fortalezca); el domingo 6 de noviembre de ese mismo año, el Balé invitó a Patricia Alves, pedagoga *Iya Suru- Iyalorixá do Ilê Axê Mi Agbá* y coordinadora de educación en el Instituto Omalaba Brasil y tituló la sesión "*O poder feminino num espaço de tradição Ioruba: preservando valores Afro-Brasileiro*s" (El poder femenino en un espacio de tradición Ioruba: preservando valores afro-brasileiros); el 20 de septiembre de 2015, Marina Olina, pedagoga con experiencia en la administración pública, fue la invitada para la sesión "*Mulher Negra e Políticas Públicas. Reflexões sobre o protagonismo da mulher, entre mitos, danças, diálogos e experiências*" (Mujer Negra y Políticas Públicas. Reflexiones sobre el protagonismo de la mujer, entre mitos, danzas, diálogos y experiencias).

> diversos, etc. En la concepción filosófica nagô/yoruba, así como en la cosmovisión del mundo de las culturas bantu, la encrucijada es el lugar sagrado de las intermediaciones entre sistemas e instancias de conocimientos diversos, siendo frecuentemente traducidas por un cosmograma, que apunta para el movimiento circular del cosmos y del espíritu humano que gravitan en la circunferencia de sus líneas de intersección. (Martins en Ravetti y Arbex, 2002, p. 73)

De esta manera, afirmo que las *Vivências do Balé* fueron un espacio en el cual *magiar* estrategias para habitar ese lugar de la encrucijada que señala Leda Martins, de la complejidad, y cuyas coordenadas espacio-temporales se inscriben en otras textualidades. En efecto, la intersección es un lugar de tensión, que conlleva procesos de negociación existencial constantes, tanto a nivel micro (reproducción de vida, producción de subjetividad) como macro (la nación que recrea e impone la hegemonía de ciertos sujetos y espacios). Asimismo, la complejidad de esa encrucijada también problematiza el sujeto histórico que represento, al friccionar sus modos de conocer, hacer y habitar el territorio-mundo, interrogando las operaciones reduccionistas del binario universal cartesiano y cuestionando finalmente mis propias prácticas como investigadora en este proceso (la sospecha feminista). Del candomblé aprendí que la encrucijada es un lugar de posibilidad (de apertura de caminos) más que de afirmación de certezas; y de los estudios culturales feministas, que “el proceso nunca está desarmado de las condiciones de producción de conocimiento, como tampoco del contexto socio-político y cultural de las coyunturas de estudio” (Elizalde y Rodriguez, 2018, p. 40). Por ende, el compromiso ético se da en el habitar esas tensiones incómodas, sabiendo que el trabajo intelectual militante es irremediablemente sin garantías.

Figura 33. Ludmila Almeida y Sinara Rubia. Fotografía de Safira Moreira
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

5.1. Lecturas colectivas de la mitología del candomblé: interrupciones al mito fundacional de la democracia racial

Las *Vivências* acontecían en el Centro Municipal Laurinda Santos Lobo, localizado en el barrio de Santa Teresa[185] de Río de Janeiro. Laurinda fue una agitadora cultural de la *Belle Époque* de la ciudad carioca en los albores del siglo XX, además de una ferviente defensora de los derechos civiles de las mujeres. Llegó a ser presidenta de la *Federação Brasileira para o Progresso Feminino* (FBPF).[186] Me interesa destacar la dimensión simbólica del espacio por inscribirse en una constelación de luchas feministas en el campo artístico y cultural, que no sólo dialoga con las prácticas de las *Vivências*, sino que es problematizado por éstas en el sentido de reescribir la(s) historia(s) del espacio, a partir de la propia enunciación de los cuerpos de las mujeres racializadas allí presentes, reconociendo su humanidad por medio de la danza, la mitología, el conocimiento ancestral y la espiritualidad. Sobre el hilo reflexivo de Ngugï Wa Thiong'o en torno a la relación entre las fuerzas que constituyen los espacios de poder y la capacidad del performance para desestabilizar los sistemas simbólicos inscritos en tales espacios, considero el Centro Municipal Laurinda Santos Lobo como uno de esos espacios "ligados al tiempo, es decir, a la historia, y son por ende sitios de fuerzas físicas, sociales y psíquicas en una sociedad (pos)colonial." (Wa Thiong'o en Taylor y Fuentes, 2011, p. 351)[187] Respecto a esto último, a mi parecer, tales fuerzas (algunas del orden de lo invisible) no resultan indiferentes al desarrollo del proceso creativo del Balé.

Las *Vivências do Balé* son parte de un extenso ciclo lunar de militancia femenina, de mujeres hacedoras de caminos y agentes de transformación social, política e histórica. Sus prácticas artísticas se inscriben en el matrilinaje afrodiaspórico que, en Brasil, responde a la realidad mitopoética de las *Iyabás* del candomblé.

---

[185] Un barrio ubicado geográfica y simbólicamente a espaldas del Cristo Corcovado, asentado en una montaña y rodeado de las favelas Morro dos Prazeres y Morro do Escondidinho.
[186] Según Jardim Pinto (2003), la FBPF fue el primer embrión de las políticas feministas en Brasil, gestado durante la segunda década del siglo pasado.
[187] El paréntesis de la cita es mío.

> Nosotras solemos decir que nuestros pasos vienen de lejos, porque muchas mujeres recorrieron y abrieron los caminos para que nosotras pudiéramos estar aquí hoy. Nuestros pasos vienen de lejos y cada vez más se abren caminos que nos permiten ser mejores mujeres.[188]

Figura 34. Centro Municipal Laurinda Santos Lobo. Barrio de Santa Teresa, Río de Janeiro
Fuente:http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=36

Cuando ese "nosotras" afirma: *os nossos passos vêm de longe!* (¡nuestros pasos vienen de lejos!), el propio acto de enunciación produce una categoría transidentitaria como fuerza política (sin trazos esencialistas), que aúna experiencias interseccionales como el colonialismo, el racismo, el patriarcado, el capitalismo y la heteronormatividad, mientras que reconoce una larga trayectoria genealógica de *intelectuales orgánicas* negras, osadas y desobedientes al orden establecido, con la potencia de *(i)magi(n)ar l*os contornos de lo que sería: "una sociedad multirracial y pluricultural, en donde la diferencia sea tenida y vivida como equivalencia y no como inferioridad." (Carneiro, 1993, p. 12) Si se siguen los flujos de la experiencia diaspórica de tradición yoruba, las referencias de las Iyabás serían:

- *Nanã*: la responsable de la materia de la que es hecho todo ser humano, la tierra húmeda, la lama, el lodo; insubordinada,

[188] Entrevista a Ludmila Almeida en el programa "Para todos" de TvBrasil, realizada el 6 de junio de 2015.

rechazó reconocer y aceptar la supremacía masculina de *Ogum*, señor de los metales y las guerras, sobre todas las demás divinidades. Este rechazo simboliza la prohibición del uso de metales en sus ceremonias.

- *Iemanjá*: la dueña de las aguas del mar, madre de todos los hijos-peces; tiene los senos llenos y simboliza la maternidad acogedora; se casó, pero su marido no respetó una de sus reglas (no hablar mal de sus senos) y ella rompió con él; salió de su casa y volvió con su madre. Aquí se reafirma la filiación entre mujeres y el poder de la maternidad, además de señalar que el divorcio es sagrado.
- *Iansã*: señora de los vientos y de los rayos; una fuerza guerrera, peligrosa e insubordinada; y ella, al desobedecer la regla que prohibía a las mujeres participar en los cultos de los muertos, obtuvo el poder de penetrar en sus ceremonias y danzar con ellos; comparte sus misterios; es también madre que abandonó a sus hijos y serán criados por *Iemanjá*.
- *Oxum*: organizó una disputa con *Orixalá*, el rey, por sus poderes; de esa disputa salió victoriosa y se convirtió en la señora del oro y la riqueza; como *Nanã*, es llamada de Ialodê, la que habla por las mujeres; se simboliza en los cursos de los ríos; está ligada a la fecundidad, la menstruación y el futuro; una de las características más expresivas de *Oxum* es su sensualidad, su sabiduría en relación con las artes y delicias del sexo.
- *Obá*: corpulenta, fuerte, especialista en lucha corporal, a través de la cual venció a todos los dioses y diosas, excepto uno, *Ogum*, que sólo puede vencerla de forma deshonesta. O sea, su fuerza sólo puede ser rivalizada por la astucia (Werneck, 2016, pp. 154 y 155).

Figura 35. Representación de algunas Iyabás del Candomblé
Fuente: https://za.pinterest.com/quirozelcuervo5/religion-afro-brasilera/

Otros caminos de lucha fueron iniciados por las hermandades negras religiosas desde los albores de la colonización, en cuyo horizonte hallábase la libertad de personas negras esclavizadas y sus descendientes. Algunas de éstas todavía siguen activas, como la *Irmandade das Mulheres da Boa Morte* en la ciudad de Cachoeira (Bahía), cuyas participantes encuerpan, de manera espiritual y religiosa, la encrucijada entre el catolicismo y el candomblé. Este tipo de asociacionismo de herencia ibérica-colonial, relacionado con la dimensión de lo sagrado, cumplió un papel importantísimo en el seno de las comunidades afrodescendientes. Se dedicaron a intervenir en los procesos de liberación de las personas esclavizadas y garantizaron la celebración de los rituales ligados a la muerte y la manutención de las condiciones mínimas de vida (Reginaldo en Schwarcz y Dos Santos Gomes, 2018). La *Boa Morte* se apropió de los valores y prácticas religiosas del catolicismo colonial, sin abandonar su ancestralidad y espiritualidad de matriz africana, para negociar estratégicamente la compra de la *alforria* (la condición de liberto) de las personas esclavizadas. Asimismo y de acuerdo a sus posibilidades, proporcionaron condiciones sociales de vida digna a los libertos que quedaron en situación de abandono, durante el proceso de abolición de la esclavitud, a partir de la promulgación de la Ley Aurea de 1888: “La creación y, sobre todo, la proliferación de las hermandades negras se relaciona con el crecimiento de la población esclava y forzada, con la necesidad de catequización

implícita en el proyecto colonial y, también con el gran interés de los esclavos y liberados por ellas." (Reginaldo en Schwarcz y Dos Santos Gomes, 2018, p. 272)

Como bien remarcan Tuana Olívia Gomes y Gleidiane de Sousa Ferreira (2017), la descolonización de la historiografía pasa por provincializar el modo de historizar del feminismo euroestadounidense (primera, segunda, tercera ola) para, a partir de ahí, inscribir las prácticas políticas de las mujeres en genealogías situadas y contextos concretos. En Brasil, una década anterior a la fundación del *Frente Negra Brasileira* (FNB, 1931),[189] María Rita Soares de Andrade, mujer negra feminista, fue la primera jueza federal del país que contribuyó a la creación de la *Federação Brasileira para o Progresso Feminino* (FBPF); Almerinda Farias Gama fue la primera mujer negra y única en participar del sufragio universal en la Asamblea Nacional Constituyente de 1933. En esos años convulsos, varias mujeres negras se adhirieron al Partido Comunista Brasileño (PCB), como Maria Brandão y Maria Aragão,[190] quienes desafiaron los debates marxistas-leninistas de dicha formación política y provocaron la inclusión de temáticas específicas que afectaban a las mujeres por su condición de género. (Gomes Silva y Sousa Ferreira, 2017) Al respecto, Domingues menciona que:

> En aquella época, las mujeres no tenían apenas importancia simbólica en las contiendas antirracistas. De acuerdo con el testimonio de un antiguo activista, Francisco Lucrécio, ellas "eran más asiduas en la lucha a favor del negro, de forma que na FNB la mayor parte eran mujeres. Era un contingente muy grande, eran ellas las que hacían todos los movimientos". Aunque fuera una exageración de Lucrécio, vale la pena señalar que las mujeres asumían diversas funciones en el FNB. La Cruzada Femenina, por ejemplo, movilizaba a las mujeres negras para realizar trabajos asistencialistas. Otra comisión, las Rosas Negras, organizaban festivales y fiestas artísticas. (2016 en Pedrosa, Carneiro y Mesquita, 2018, p. 459)

Rastrear los pasos (estrategias, negociaciones, intersecciones) de estas mujeres, quienes buscan identificar las genealogías en las que se inscriben las

[189] El Frente Negra Brasileira fue el primer partido político dedicado a la lucha antirracista de Brasil. Surgió en 1931 en la ciudad de São Paulo y su actividad se desarrolló hasta 1938. *A Voz da Raça* fue el periódico del partido.

[190] Maria Brandão fue una mujer activista y pacifista de Rio das Contas (Minas Gerais). Su participación en la Campaña por la Paz, organizada por el PCB en 1950 fue destacada. En 1964 (golpe militar e inicio de la dictadura, 1964-1986), Brandão se exilió para evitar el encarcelamiento. Maria Aragão fue doctora, primero dedicada a la pediatra y posteriormente actuó en el área de la ginecología, además de ser profesora y activista, defensora de los derechos de las mujeres.

prácticas del Balé das Iyabás, no deja de ser un modo de burlar la linealidad histórica de “las olas” y la pureza de los discursos únicos del legado histórico de la blanquitud, operantes todavía hoy en un feminismo concebido desde la hegemonía. En efecto, sus pasos vienen de lejos y las travesías se conformaron en la confluencia de múltiples desvíos. En la década de los cincuenta, fue fundado “el *Conselho Nacional da Mulher Negra*, formado por mujeres vinculadas a la cultura, a las artes y a la política” (Werneck, 2016, p. 159); las mujeres activistas del Movimiento Negro Unificado (MNU) en la década de los ochenta, como Lélia González, Tereza Santos, Sueli Carneiro, Luiza Bairros o Conceição Evaristo, cuestionaron el pensamiento patriarcal del movimiento negro, que impedía considerar las especificidades de género en el proyecto político y, asimismo, la falta de reconocimiento de la realidad de las mujeres negras (las reminiscencias del periodo esclavista presentes en sus vidas) por parte de las feministas no racializadas; artistas mujeres de Ilê Aiyê, el primer *bloco* (comparsa) afro de Carnaval fundado en la década de los setenta en la ciudad de Salvador de Bahía; Mercedes Batista, la primera bailarina negra del Teatro Municipal de Río de Janeiro; Carolina María de Jesús, escritora mujer negra *afavaleda* de la ciudad de São Paulo; las diversas colectivas activistas de mujeres negras en la década de los años ochenta, como el Grupo Luiza Main (Río de Janeiro) o el *Coletivo de Mulheres Negras* de São Paulo; la fundación de *Geledés Instituto da Mulher Negra*, en esos mismos años; *Dandara del Quilombo dos Palmarés* en el siglo XVII (ver capítulo 2), etc. Mucha es la potencia de vida que ha aflorado en las zonas fronterizas de todos esos cruces.

En la primera parte de la sesión de las *Vivências*, Sinara Rubia y Ludmila Almeida honraban ese sagrado femenino de sus ancestras al invitar a una mujer negra, actuante en diversos campos profesionales, políticos y religiosos, para que compartiera con las presentes sus proyectos, prácticas y experiencias de vida. Vale la pena recordar que una de las contribuciones más destacadas de los estudios de la mujer (feministas y de género) fue ciertamente concebir la experiencia como una instancia epistemológica, una herramienta metodológica y política, a través de la cual fuera posible identificar las formas de dominio y opresión de las sujetos subalternizadas. La experiencia constituyó “un horizonte político para la producción

de conocimiento científico" (Trebissace, 2016, p. 289), el cual manifestaba, a su vez, que cada lugar de existencia proporciona un privilegio epistémico distinto. Patricia Hill Collins (2016), en el contexto de la academia estadounidense, acuñó la noción de *outsider within* para nombrar a las sociólogas feministas negras portadoras de dicho privilegio en sus procesos de producción de conocimiento.[191] En ese sentido, cada invitada compartía su universo propio de referencias simbólicas, cognitivas, políticas, pragmáticas y espirituales, alimentando así la pluralidad del marco referencial feminista-antirracista y afrodescendiente, además de desmantelar el estereotipo de la mujer negra periférica, recluido en dos imágenes: la trabajadora doméstica y el objeto sexual. Estas mujeres disputan cotidianamente las políticas de representación instituyentes del imaginario colonial de la nación brasileña (en las que el arte tuvo un papel destacado en sus procesos de formación -ver capítulo 3-), definido de acuerdo a las fantasías del sujeto de la blanquitud y la colonialidad. Stuart Hall nos enseña que: "los estereotipos se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como 'real'. Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es sólo la mitad de la historia." (2010, p. 435) Así pues, la tarea feminista descolonial no consistiría apenas en reunir las partes que conforman la otra mitad de la historia, sino más bien en interrogar al canon moderno-colonial del arte, a su disciplina y por ende a la nación brasileña, acerca de las condiciones (sus relaciones de poder constituyentes) que han producido tales procesos de estereotipación, como ejercicio de violencia simbólica y material fundacional.

Lo cierto es que algunas de esas narrativas ausentes fueron relatadas por las invitadas a las *Vivências*, historias de violencia racial, sexual, religiosa, de clase y territorial. De igual manera, estas mujeres compartieron prácticas, estrategias, negociaciones, saberes heredados, acerca de cómo reexistir, hacer y sentir de un modo otro en sus diversos contextos. Y son justamente esas políticas de vida, a través del quehacer poético, que me interesa analizar en esta investigación. Todas

---

[191] Ver: Hill Collins, 2016.

ellas hacían hincapié en la importancia de la rearticulación de ese *nosotras* (*os nossos passos vem de longe!*), a través del proceso creativo del *Balé*, dado que la experiencia colonial y su continuidad en la formación de la nación brasileña, nunca cesó en el intento de configurar un proyecto político de ruptura con cualquier lógica comunitaria. En una entrevista al *Balé*, Sinara Rubia afirma:

> Cuando usted coloca un grupo de personas juntas, un grupo de mujeres, hay mucho de qué hablar, de qué conversar. Entonces, en esa iniciativa de reunir grupos de mujeres, usted no necesita tener nada previo, las mujeres pueden descubrir juntas como será su dinámica, porque esa dinámica necesitará tener relación con ese espacio, aquel territorio, con las diferencias territoriales, con las diferencias culturales y a partir de ese diálogo, de esa conversación, cada mujer verá cómo resuelve para superar aquello. Nosotras siempre lo superamos. Siempre, una mujer tendrá el ejemplo de otra, de cómo ella hizo para sobrevivir aquel momento. Y a partir de ahí, las mujeres comienzan a crecer, a fortalecerse y así usted consigue tener un grupo fortalecido. El primer paso es encontrarse y conversar. A partir del diálogo, las directrices se construyen entre todas.[192]

Una vez finalizada la exposición de la invitada, las mujeres participantes, sentadas en el suelo formando un gran círculo, tomaban la palabra para realizar una breve presentación de sí mismas. El grupo de participantes estaba constituido principalmente por mujeres negras (aunque también había mujeres con distintos sentidos de pertenencia) e incluso era posible encontrar hombres curiosos en calidad de acompañantes de sus parejas. El promedio de edad era entre 25 y 45 años, con algunas excepciones de mujeres de avanzada edad; la gran mayoría solían ser de clase popular, muchas de ellas con formación académica y/o artística y con una profunda conciencia política.[193] Siguen algunos relatos de las participantes:

---

[192] Entrevista al Balé das Iyabás para el programa "Comunidade em Cena" de Bem TV. Recueperado: https://www.youtube.com/watch?v=E--oZJF_kaE (Consultado: 14.11.2021)

[193] Durante los dos gobiernos de Luiz Ignácio Lula da Silva (2002-2011) se instauraron una serie de acciones afirmativas de corte racial en el ámbito de la educación superior, como la Brasil, Ley n° 11.096/2005. D.O.U. de 14/01/2005 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11096.htm (Consultado: 13.12.2021). Estas políticas de cuotas raciales fueron parte de la agenda del movimiento negro y del feminismo negro desde hace varias décadas. Y considero esto último relevante, puesto que a menudo se tiende a invisibilizar la historia de luchas que existe tras la conquista materializada por el gobierno de turno, en este caso el Partido dos Trabalhadores (PT). De cualquier modo, no me atrevería a afirmar que esa fue la única razón por la cual las mujeres negras participantes en las *Vivências* ascendieron socialmente a través del acceso a la educación superior, pero en algunos casos sí podría ser una de las razones.

> MUJER 1: En mi infancia principalmente yo fui muy MUY discriminada, mucho, y yo era golpeada mucho en la escuela por causa de eso, porque ellos me llamaban de *neguinha* (negrita - que es despectivo). Yo pensaba que era el fin. Entonces yo me enfrentaba, yo violentaba. Me acuerdo de llegar a casa toda herida y mi madre conversar conmigo sobre el origen de ser negra, a pesar de que ella no tenía ninguna cultura, ella se hacía presente firmando con el dedo.
> MUJER 2: Cuando yo pienso que soy una mujer, entonces alguien me recuerda que soy negra, ¿entiendes? Y que ese potencial de ser mujer negra no existe, es desclasificado, es humillante.
> MUJER 3: Mujer negra, pienso que tiene un peso mayor en la sociedad. Nosotras, infelizmente, todavía ocupamos la base de la pirámide, todavía tenemos el estereotipo del trabajo, de lo subalterno como mujeres. Una mujer negra es marcada como un objeto sexual. Una mujer negra es marcada como lavandera, limpiadora y trabaja en casa de otras personas generalmente blancas. Nosotras no tenemos esa referencia, esa representatividad de mujeres negras, tanto en los medios de comunicación, en fin… mujeres negras con éxito.[194]

Los testimonios de estas mujeres expresan la falla del proyecto ideológico étnico-racial, que en su formación no conllevó apenas un proceso de mestizaje —la meta-raza a la que aspiraba Gilberto Freyre, capaz de eliminar la distancia entre la Casa Grande y la *senzala*. Más bien, éste se desplegó como una maquinaria de producción de diferencias, cuyas prácticas discursivas y materiales buscaron legitimar el orden establecido —*el sistema moderno-colonial de género*—, a través de los aparatos ideológicos (instituciones como el arte o la educación, el mercado o los medios de comunicación) de la nación moderna brasileña. De ahí que la psicoanalista Neusa Santos considere la ideología de la democracia racial como un dispositivo social, cuya estructura ofrece un tipo de coherencia a sus integrantes, una hegemonía blanqueada. Además, incluye un fuerte contenido emocional viabilizado a través del sujeto (1983, p. 74), como se percibe en los relatos anteriores de las mujeres 1 y 2. De igual modo que las *Vivências* generaron un espacio de producción artística y desarrollo espiritual, también crearon un contexto en el que fuera posible construir la identidad negra (en plural) de esa comunidad de mujeres, desde una conciencia política de lo que ser mujer negra significara para cada una de ellas, puesto que no se trata de una identidad dada (fija, estable y ahistórica), sino de un proceso de subjetivación conformado por medio de sus

[194] Ver nota 192.

prácticas y no tanto de figuraciones esencialistas impuestas por perspectivas biologicistas o antropológicas de tintes coloniales.

> Ser negro es, además de esto, tomar conciencia del proceso ideológico que, a través de un discurso mítico acerca de sí, engendra una estructura de desconocimiento que lo aprisiona en una imagen alienada en la cual se reconoce. Ser negro es tomar postura de esta consciencia y crear una nueva conciencia que reasegure el respeto a las diferencias y que reafirme una dignidad ajena a cualquier nivel de explotación. Así, ser negro no es una condición dada a priori. Es un modo de convertirse en. Ser negro es devenir negro. (Santos, 1983, p. 77)

La lectura colectiva de los mitos se organizaba en pequeños grupos de 3-4 personas sentadas en el suelo. Una mujer del grupo leía en voz alta el texto y después discutíamos las cuestiones políticas provocadas por el relato. Posteriormente, las participantes establecían conexiones entre los relatos mitológicos y sus experiencias de vida, relacionadas a menudo con episodios de discriminación y violencia. A partir de estos debates, el grupo elaboraba una pequeña presentación del texto con los temas más destacados para, a continuación, compartirlo con el resto de los grupos. Esta práctica colectiva era un modo (simbólico y material) de interrumpir el monólogo ideológico de la democracia racial revelando las grietas de su estructura. La lectura colectiva de la mitología se proponía desde un marco de pensamiento-acción feminista negro, que discutiera los avatares de las mujeres racializadas en sus ámbitos cotidianos y, a su vez, delineara contornos posibles para modelos alternativos de sociedad basados en un sentido de justicia social. Akotirene menciona:

> Para *amefricanas* y para las epistemologías africanas, el macho no es la norma. De las iyabás, aprendemos con *Oxum* a salvarnos de los poderes patriarcales y a imponernos sin perder la dulzura, la maternidad y la voz pública. (…) Podemos decir que la interseccionalidad produce desplazamientos epistémicos de África para la diáspora, debido a que no siempre nosotras, investigadoras negras, nos dedicamos al trabajo intelectual amplio y profundizado de reflexión académica. Es necesario entender la maternidad guardada por las *ialodês*, la igualdad de poder propuesta por *Oyá*, la autoridad color de rosa de *Nanã* y sus hermandades más viejas. (2019, pp. 84 y 85)

Las mujeres tienen una presencia determinante en el Candomblé, ocupan cargos de poder y conviven con los hombres en relación de paridad. La lectura

colectiva de los mitos revelaba otras configuraciones del sentido de maternidad, sexualidad o feminidad según ese sistema de representación ancestral.

> Además de una caracterización femenina, en el Candomblé está presente la percepción de infinitas potencialidades humanas. (…) La existencia de orixás esencialmente femeninos, de orixás esencialmente masculinos y de orixás ambivalentes o andróginos expresa una comprensión profunda de la propia sexualidad humana. Los individuos concretos serán percibidos desde el punto de vista de sus caracteres psíquicos básicos, de su acción concreta sobre lo real y a través de múltiples posibilidades de combinaciones de esos caracteres. (Carneiro,1993, p. 26)

Figura 36. Despedida al final de una sesión de las Vivências do Balé
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

El giro descolonial que Sinara Rubia y Ludmila Almeida propusieron para este proyecto poético-político es múltiple y complejo en diversos sentidos. Las artistas tomaron el universo mitopoético del candomblé como marco cognitivo, político y metodológico para el desarrollo del proceso creativo de las *Vivências do Balé*. Con ello, cuestionan la jerarquía heredada de saberes euro-centrados y otorgan un estatus epistemológico a las tradiciones afrodescendientes; asumen los saberes del *terreiro* como una política de existencia. Se trataba de una invitación a habitar con conciencia el "locus fracturado" (Lugones, 2011) en toda su complejidad, dado que el devenir negra de Neusa Santos (1983) estructura la psiqué de la experiencia colonial y, por tanto, desde esa herida, se lleva a cabo un proceso de cura que, a

través del cuerpo individual, se materializara en ese “nosotras “ancestral (la memoria cósmica colectiva). En palabras de Lugones:

> Y de este modo, quiero pensar al colonizado o colonizada, no sencillamente como los imagina y construye el colonizador y la colonialidad de acuerdo con la imaginación colonial y con los mandatos de la aventura capitalista colonial, sino como seres que comienzan a habitar un locus fracturado construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los “lados” del locus están en tensión, y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad del sí mismo colonizado en relación múltiple.
> El sistema de género no sólo está jerárquicamente sino también racialmente diferenciado, y la diferenciación niega la humanidad y, por lo tanto, el género de los colonizados. (2011, p. 111)

Desde la conciencia de habitar esa fractura ontológica, las artistas proponían el repertorio de las *Iyabás* con el propósito de compartir posibles rutas para un devenir descolonial en los procesos de subjetivación de cada participante. La cura se daba en el marco de la experiencia colectiva y la puesta en valor de sus saberes ancestrales. De Oxum se aprendían formas amorosas de disputar la autoridad masculina en las asambleas políticas; Yemanjá revelaba modos de maternar que no eclipsaran el espacio de cuidado que toda mujer-madre requiere para sí (sin juicios, ni culpabilidades). Las palabras de Sueli Carneiro y Carla Akotirene subrayan esto mismo: la realidad mitopoética de las *Iyabás* expone un sistema de representación de un mundo en el que el varón no es la norma y la relación entre los sagrados masculino y femenino no se establece según las coordenadas patriarcales impuestas por Occidente.[195] Mãe Graça, *mãe-de-santo*, sacerdotisa de un *terreiro* del *sertão* bahiano, afirmaba en una conferencia[196] que en las epistemologías afrodescendientes brasileñas lo verdaderamente importante es el *ôrí*[197] y los dos *orixás* de cada sujeto. De ahí que no quepa una discusión acerca de las diferencias entre los géneros en el *terreiro* —según sus palabras— y, en cambio, se abogue por una comprensión compleja de la noción de persona, conforme a una

[195] Coordenadas patriarcales organizadas conforme al dimorfismo sexual que distingue jerárquicamente a los hombres de las mujeres y les otorga a éstos una superioridad social, corporal, intelectual y política.
[196] En la conferencia “Saúde, educação e filosofías nos Candomblés da Bahia”, el día 4 de noviembre de 2020, en el marco del encuentro “Encontro Sou Decolonial Brasil”. Recuperado: https://www.youtube.com/watch?v=ehjKcpSre48 (Consultado: 14.10.2021).
[197] En la tradición Yoruba, el *ôrí* es la esencia real de ser, localizada en el área superior del cuerpo, abarcando la cabeza.

serie de elementos subjetivos, corporales, espirituales y ancestrales, que integre de modo fluido y complemente las potencialidades de las diversas fuerzas de lo sagrado del ser. No obstante, la experiencia colonial en la psique de lxs sujetos es tan profunda que un proceso de descolonización no permitiría formular elaboraciones críticas acerca del *sistema moderno-colonial de género* con el propósito último de trascenderlas. El análisis de Oyèronké Oyêwùmí, aunque dedicado a pensar el contexto colonial en Nigeria, aporta datos relevantes para "senticomprender" las declaraciones de Mãe Graça, así como, en general, la experiencia de la afrodiáspora brasileña en el marco del candomblé.

> La ausencia de género Yorùbá no debe leerse como hermafroditismo o ambigüedad de género. Significa más bien la presencia simultánea de características tanto masculinas como femeninas. Está libre de los condicionamientos de género porque las cualidades humanas no tienen especificidad sexual. Las diferencias bioanatómicas tampoco son fuente de alguna distinción o identidad en la tierra Yorùbá. *Orí*, cabeza metafísica y manantial del destino y la identidad individual, no tiene sexo. Las diferencias anasexuales son *secundarias* no influyen demasiado. (Oyêwùmí, 2017, p. 283)

La lectura colectiva invitaba a una reflexión sobre cómo habitar esa encrucijada (ontológica, epistemológica, espiritual y corporal) que trae consigo la herida colonial y de qué maneras activar resistencias femeninas/feministas en el desarrollo subjetivo de las mujeres participantes. La propuesta descolonial de Sinara Rubia y Ludmila Almeida consistía en *sentipensar* juntas formas (estrategias, negociaciones) de convivir con esas fricciones, a través de la puesta en valor de la cosmovisión del candomblé, ensalzando los valores civilizatorios afrobrasileños,[198] a partir de los cuales concebirse como mujeres negras fuera del encuadre moderno-colonial y *magiar* así otras posibilidades de mundo. No se trata de defender la vuelta a un sujeto precolonial, puesto que la identidad afro-brasileña se conformó a partir de las intermediaciones entre distintos sistemas culturales y cognitivos, por lo que un regreso a los "orígenes" es casi imposible.

Más bien, me interesa destacar la performatividad identitaria que se activa en esos cruces de caminos como campos de posibilidad existencial, a través de las

[198] Estos valores son: la circularidad, la religiosidad, la corporeidad, la musicalidad, el cooperativismo/comunitarismo, la ancestralidad, la memoria, lo lúdico (el juego), la energía vital (*axé*) y la oralidad.

prácticas de las mujeres, sean artísticas, políticas, religiosas y cotidianas. Este dinamismo implica ejercicios constantes de negociación con *el sí mismx*, no todos plenamente conscientes, pero sí vibrantes, como puntos de fuga que huyen de los "procesos de subjetificación" (Lugones, 2011, p. 108) que la nación colonial imprime en los cuerpos y vidas de las mujeres.

> La modernidad trata de controlar, al negar su existencia, el resto de la existencia de otros mundos con diferentes presuposiciones ontológicas. La modernidad niega esa existencia al robarles la validez y el hecho de su coexistencia en el tiempo. Esta negación es la colonialidad. Emerge como constitutiva de la modernidad. La diferencia entre lo moderno y lo no-moderno se convierte -desde la perspectiva moderna- en una diferencia colonial, una relación jerárquica en la cual lo no moderno está subordinado a lo moderno. Pero la exterioridad de la modernidad no es premoderna. Es importante ver que en un marco de referencia bien puede ser fundamentalmente crítico de la lógica "categórica" /esencialista de la modernidad, y ser crítico de la dicotomía entre hombre y mujer, e incluso del dimorfismo entre macho y hembra, sin ver la colonialidad o la diferencia colonial. Tal marco de referencia no tendría ni la posibilidad de resistencia al sistema de género moderno y colonial y a la colonialidad del género, y podría excluir esa resistencia, porque no puede ver al mundo multiplicarse a través de un locus fracturado en la diferencia colonial. (Lugones, 2011, p. 112)

Las *Vivências* fueron ese espacio creativo de *rexistencia* en el que interrumpir el monólogo ideológico de la democracia racial y la colonialidad, por medio de la articulación de los saberes ancestrales, el proceso de cura y la reforestación de lo comunitario. Asimismo, como cuentan las artistas,[199] el proceso creativo devino un espacio de acogida, confianza y seguridad en el que muchas mujeres se sintieron motivadas a compartir sus historias, incluso las más traumáticas. Las participantes llegaban en busca de conocimiento, intercambio de experiencias, afectividad, fortalecimiento y afirmación de su identidad. Varias de ellas acudían al encuentro con sus hijxs e incluso compañeros, con el propósito de robustecer los núcleos familiares, que con demasiada frecuencia se ven afectados por la baja auto-estima y problemas de salud mental. Esto es debido a la vigencia de los procesos de deshumanización contidianos y al fuerte impacto que tienen en la formación subjetiva de las personas negras.

> Ministerio de la Salud (Brasil, 2016)
> "desproporción entre tasas de internación y tasas de mortalidad en algunos grupos raciales puede significar desigualdades de acceso a los servicios de

[199] Ver entrevistas referenciadas en las notas 188 y 192.

> salud mental" y, estando de acuerdo con la literatura, asocia el racismo a factores con amenazas a la autoestima, a las desigualdades de oportunidades y a la violencia, "que pueden llevar a la población negra al sufrimiento psíquico en formas e intensidades diversas" (p.24). (Campos Tavares y De Andrade Kuratani, 2019, p. 3)

Figura 37. Saludando a las Iyabás, *Vivências do Balé*.
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

Las *Vivências do Balé* se convirtieron en un catalizador de emociones, rabia, dolor e impotencia y, asimismo, de alegría, gozo y celebración de la vida. Todas las mujeres contribuyeron a la invención de un espacio-tiempo múltiple (en intersecciones cósmicas de diversas temporalidades y espacialidades), en el que liberar el cuerpo-territorio de las amarras coloniales y sanarlo colectivamente. En el proceso creativo de las *Vivências* (de igual forma en el *terreiro*) se concibe el cuerpo como el primer fundamento de toda práctica, tanto en la lectura colectiva como en su expresión dancística.

5.2. Bailando *las Iyabás*: un movimiento descolonial liberador del cuerpo

La memoria son los contenidos de un continente,
de su vida, de su historia, de su pasado.
Como si el cuerpo fuese un documento.
No es por casualidad que la danza para el negro
fuera un momento de liberación.

Beatriz Nascimento, "Ôrí", 1989

La danza es la tecnología ancestral protagonista de la segunda parte de las *Vivências*. Ludmila Almeida se ocupaba de conducir este espacio dedicado al movimiento, a la danza de las *orixás* femeninas, en el que explorábamos el amplio repertorio gestual de las *iyabás*, según el biotipo psicológico de cada una de ellas, su relación con las existencias del territorio-tierra y conforme a las narrativas mitopoéticas del candomblé. Este espacio dedicado a la danza era también de lucha, de militancia antirracista y articulación comunitaria, en el que se destacaba la importancia de reconocer y valorar la historicidad de la producción de conocimiento de las comunidades negras, saberes ancestrales generados desde el cuerpo y a través del movimiento. Esta práctica no estaba enfocada en desarrollar una técnica especializada en danza, sino, por el contrario, en comprender afectivamente qué danza(s) sería esa, conforme a la materialidad y localización de cada cuerpo que la practicara. En este sentido, la primera ruptura emancipatoria con la experiencia occidental en danza se encuentra en el hecho de nombrar a la formación del grupo como un *Balé*, mientras que, a su vez, no se despliega una tecnología de entrenamiento corporal, una técnica que fije y homogenice los cuerpos danzantes, al servicio de la creación de un movimiento continuista de la colonialidad de la nación.

De este modo, intentaré exponer de qué maneras el proyecto del *Balé* reformula los códigos del canon moderno-colonial en danza, cuya pulsión universalista impone una concepción de coreografía (como escritura corporal), repertorio, escuela o paradigma en clave occidental, reduciendo la producción de movimiento a sus nociones de cuerpo, espacio y tiempo.[200] Y asimismo, busco

[200] Conforme a los postulados de los cuatro jinetes del apocalipsis de la tradición filosófica occidental: Descartes, Newton, Kant y Hegel.

comprender las implicaciones que dicha reformulación tiene, siendo protagonizada por mujeres (feministas y antirracistas) de comunidades que cohabitan la espalda del Cristo Redentor.

Las participantes se colocaban al fondo de la sala. Ludmila Almeida marcaba el paso enfrente de todas, destacando la intención de ese movimiento, los gestos de la *iyabá* y su producción de presencia. De este modo, inauguraba un diálogo entre la colectividad y las entidades sagradas cósmicas. A continuación, las mujeres producían su movimiento organizadas en grupos de tres en tres. De *Iansã* aprendíamos a bailar la fuerza del viento, la revuelta de las tempestades, la potencia de los vendavales. Una energía capaz de movilizar la rigidez de las estructuras del cuerpo-territorio, nuestro primer espacio vital de mayor tensión acumulada. Con *Iansã* contorneábamos las caderas, y dejábamos fluir nuestras energías, inspiradas por el fuego de esa guerrera que, una vez incorporada, tiende a desorganizar la linealidad corporal eurocentrada.

Las sesiones solían ir acompañadas de dos músicos percusionistas, quienes agregaban otra materialidad textual a la escritura coreográfica colectiva. Los batuques son instrumentos de transmisión del legado ancestral africano; son parte estructural del universo epistémico del candomblé y de una amplia mayoría de prácticas culturales afrodescendientes en el continente americano. Cada toque anunciaba la subversión del orden social establecido por los saberes hegemónicos. Con cada toque, percusionistas y bailarinas revivían actualizando el legado poético de esos códigos de comunicación ancestral.

Figura 38. Bailando las Iyabás, *Vivências* do Balé. Fotografía: Safira Moreira
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

La práctica de danza en las *Vivências*, a mi modo de ver, se presenta como un territorio en disputa, un forcejeo incesante por rescatar los vínculos vibrantes entre el quehacer dancístico ancestral y la afirmación de vida de las mujeres afrobrasileñas. Estas conexiones son aquellas que el canon moderno-colonial en danza buscó interrumpir desde su formación europea, al ser la colonialidad y la ideología racial las claves que permitieron perpetuar dicha ruptura en el contexto de la nación brasileña:

> La formación de la coreografía como una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura. La primera versión de la palabra «coreografía» se acuñó en 1589 y da título a uno de los más célebres manuales de danza de su época: *Orchesographie* (Orquesografía), del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau (literalmente, la escritura, *graphie*, de la danza*, orchesis*). Comprimidas en una palabra, fundidas la una en la otra, la danza y la escritura producían relacionalidades insospechadas y llenas de significado entre el sujeto que se mueve y el sujeto que escribe. Con Arbeau, esos dos sujetos se convirtieron en uno. (…) No es casual que la invención de este nuevo arte de codificación y exhibición del movimiento disciplinado coincida históricamente con la aparición y la consolidación del proyecto de la modernidad. (Lepecki, 2008, pp. 22 y 23)

De esta manera, lo que la primera modernidad trajo consigo, a través de la regulación de los códigos de la *orchesographie,* fue una ruptura de carácter ontológico entre la danza y el mundo como un todo. Esta escritura disciplinar del

movimiento redujo la libertad del cuerpo danzante a un espacio delimitado (la cuadratura escénica) y una temporalidad domesticada que generó distanciamiento social entre los ámbitos en los que la danza y la vida eran indistinguibles: rituales de pasaje, celebraciones religiosas, festividades paganas, carnaval, etc. De igual modo, la modernidad iluminista trajo consigo la segunda pérdida de la danza: su estatus epistemológico. En la promulgación de los principios fundacionales del sujeto pensante moderno (la autodeterminación, la separabilidad y la secuencialidad), la danza quedó relegada a la mecanización de un cuerpo en movimiento al servicio de la creación disciplinar, fortaleciendo la fractura cartesiana entre razón-emoción y negando así los saberes del cuerpo, en una suerte de exaltación al logocentrismo científico imperante. Efectivamente, la escritura coreográfica esclavizó el cuerpo-libre-danzante a una temporalidad definida y a una geometría espacial escénica que desautoriza las relaciones entre producción cognitiva y de movimiento.

Así, el proceso de canonización de la creación dancística (inscrito en sus tres elementos básicos: cuerpo / espacio / tiempo) lleva implícita la producción, no sólo de un movimiento disciplinado, empero de un sujeto alineado con un poder, que determina cuerpos, deseos, memoria, fantasías e imaginación. En este sentido, no es de extrañar que el proyecto emancipatorio poético-político de las *Vivências do Balé* pase por una resignificación radical de tales elementos, a través de un conjunto de estrategias coreográficas que favorecen la creación de un movimiento colectivo de mujeres y fortalecen sus procesos de subjetivación desde una conciencia feminista, antirracista y anticolonial; estrategias, que tenían como base los relatos mitológicos de las *Iyabás* y la potencia de su sagrado femenino (encarnado en sus diversos biotipos psicológicos) y cuyo fin último era la producción de una danza colectiva libertadora del cuerpo-territorio de las mujeres.

Como mencioné al comienzo del capítulo, para cada encuentro las artistas invitaban a una mujer negra profesional de distintos campos, como la pedagogía, psicología, *mães de santo* de *terreriros*, activistas tecno-digitales, coreógrafas, consultoras de políticas públicas, escritoras, diseñadoras, profesionales de la salud, etc. Además, la convocatoria era abierta al público general, por lo que la formación

colectiva del *Balé* tenía un grupo de mujeres asiduas a todos los encuentros y el resto participaba de un modo más itinerante. Sin embargo, lo interesante de estas colectividades en flujo es que sus formaciones extrapolaban el marco de las *Vivências do Balé*, dado que las prácticas creativas y políticas de Sinara Rubia y Ludmila Almeida se inscriben en un tejido más amplio de redes feministas y antirracistas que operan desde distintas geografías (entre los estados de Río de Janeiro, Bahía y São Paulo, principalmente). En este sentido, la creación colectiva del *Balé* no producía apenas una "danza de dentro" (André Lepecki),[201] sino, por el contrario, establecía diálogos poéticos fluidos con un "afuera" de militancias política, religiosa, artística, intelectual y ancestral. Ese "afuera", geográfica y geopolíticamente localizado en las espaldas del Redentor, implicaba una afirmación de vidas plurales, diversas, complejas, a través de un danzar con el mundo, que ponía en valor el movimiento de las mujeres afrodescendientes[202] (y no un danzar en el mundo, reproductor de ese distanciamiento ontológico impuesto por la modernidad).

La puesta en marcha de una danza colectiva armonizada con el mundo sólo es posible si éste es abrazado en toda su complejidad (interrumpiendo, por tanto, las operaciones reduccionistas de la colonialidad). De ahí que la espiritualidad, la religiosidad y la ancestralidad sean parte estructural de este proceso creativo. Estas dimensiones políticamente pulsantes en la psique de las mujeres son parte del proceso de cura de la encrucijada ontológica que se da en el "*locus* fracturado" (Lugones, 2011) de las sujetos con experiencias coloniales. Esto conlleva una ruptura radical con las concepciones modernas de cuerpo, espacio y tiempo (basadas en los principios de la física newtoniana y el cartesianismo),[203] a partir de la cual el *Balé* interroga un presupuesto básico de la danza: la relación entre la

---

[201] Con la "danza de dentro" refiérase a una práctica desarrolla dentro de un espacio cerrado (teatro o en este caso, centro cultural). Ver conversatorio: "Danzar los espacios de la libertad de los cuerpos. Diálogo con André Lepecki". Modera: Paola Marugán Ricart. Recuperado: https://www.youtube.com/watch?v=bP9z3QSHBdI (Consultado: 13.01.2022)

[202] Como afirma Ángela Davis: "cuando la mujer negra se mueve, toda la estructura de la sociedad se mueve con ella". Recuperado: https://elpais.com/internacional/2017/07/27/actualidad/1501114503_610956.html (Consultado: 12.01.2022)

[203] Ver: Ferreira da Silva, 2017.

producción de movimiento y la temporalidad. Cuando Ludmila Almeida afirma en una entrevista que "el cuerpo negro trae una marca simbólica muy fuerte a través de la presencia histórica de las mujeres que estuvieron antes que nosotras. En las *Vivências* actualizamos esa memoria ancestral para generar cambios en nuestro momento presente"[204], entonces, se hace inevitable la pregunta de si es posible cuantificar la temporalidad de esta práctica de danza y de qué maneras (sin ejercer violencia epistémica). ¿Es posible reducir el tiempo del proceso creativo a la duración de cada encuentro? La respuesta es negativa cuando la ancestralidad, la memoria y la danza se conjugan en la misma creación poética, ya que se pone en juego un sentido profundo de pertenencia, que extrapola espacialidades y temporalidades limitadas a una cuadratura y linealidad racionalmente medible. Este sentido de pertenencia es concebido desde concepciones filosóficas y metafísicas afrocentradas que definen ancestralidad como:

> La esencia de una visión que los teóricos de las culturas africanas llaman visión negra-africana de mundo. Esa fuerza hace que los vivos, los muertos, lo natural y lo sobrenatural, los elementos cósmicos y los sociales interactúen, formando los vínculos de una misma e indisoluble cadena significativa…" (Padilha, 1995, p. 10). La concepción ancestral africana incluye, en el mismo circuito fenomenológico, las divinidades, la naturaleza cósmica, la fauna, la flora, los elementos físicos, los muertos, los vivos y lo que todavía van a nacer, concebidos como anillos de una complementariedad necesaria, en continuo proceso de transformación y devenir. (Martins en Ravetti y Arbex, 2002, pp. 83 y 84)

De esta manera, la única salida analítica responsable que vislumbro es la de trabajar desde la lógica de la no-temporalidad y asumirla como cual salto al vacío sin red, a partir de encarar el desafío que supone comprometerse con la producción intelectual política de los estudios culturales y feministas descoloniales. Visto que "no tenemos, pues, opción diferente a abrazar la complejidad que nos enfrenta, a asumirla e incorporarla en nuestros análisis." (Grossberg, 2017, p. 32) A mi parecer, el principio de no-localidad propuesto por Denise Ferreira da Silva (2016), el cual multiplica la concepción (del uno) de las coordenadas espacio-temporales, puede ser una clave para el ejercicio analítico de complejizar radicalmente los modos de socializar, historizar y comunicar de las mujeres afrobrasileñas, que, en el caso del

[204] Ver nota 188.

Balé, se dan a través de la danza. Este marco afrocentrado de socialización, comunicación y producción artística opera conforme a la premisa cosmológica ancestral e incluso diría, cosmopolítica de "*os nossos passos vêm de longe*". La danza de las mujeres de las *Vivências* es parte de un mundo enmarañado *humano y más-que-humano*, constituido por múltiples planos, movimientos, fracturas, desplazamientos, hibridaciones, acciones, desvíos, *gingas*, muertes, incorporaciones, encrucijadas, resurrecciones, que exceden el encuadre coreográfico moderno-colonial, así como la propia verticalidad del Cristo Corcovado.

> Para re-imaginar la socialización, el principio de no-localidad defiende un tipo de pensamiento que no reproduce las bases metodológicas y ontológicas del sujeto moderno, a saber, la temporalidad linear y la separación espacial. (…) Lo que la no-localidad expone es una realidad más compleja en la cual todo posee existencia efectiva (espaciotiempo) y virtual (no-local). Siendo así, ¿por qué entonces no concebir la existencia humana de la misma manera? ¿Por qué no considerar que más allá de sus condiciones físicas (corporales y geográficas) de existencia, en su constitución fundamental, en un nivel subatómico, lo humanos existan enmarañados con todas las cosas (animadas e inanimadas) del universo? (Ferreira da Silva, 2016, pp. 64 y 65)

Esto, a su vez, conlleva otro cuestionamiento del canon que es la centralidad de la autoría en la creación poética en danza. En las primeras hipótesis de esta investigación consideré que el *Balé das Iyabás*, por su misma formación colectiva de mujeres que generan movimiento de un modo horizontal, disputaba la singularidad del sujeto creador canonizado. Sin embargo, desde la lógica de la no-localidad de un mundo enmarañado, ese cuestionamiento al individualismo del canon deviene más complejo, puesto que las corporalidades actuantes (concebidas materialmente) en las *Vivências* no eran las únicas presencias produciendo movimiento. Se trataba, más bien, de lo que nos enseña el verso de la escritora Carolina Rocha/Dandara Suburbana, que, con todo respeto, me atrevo a intervenir: "trazemos mulheres de outros tempos na *dança*" (traemos [en nosotras] mujeres de otros tiempos en la danza).[205] Bailar a Oxum en las *Vivências*, traía consigo incorporar la potencia de una mujer negra admirando su belleza ante el espejo en las aguas del río. Sin embargo, éste no era un gesto narcisista (como siempre lo

[205] Verso del poema "Longa história" citado en el capítulo 2 de esta investigación. La intervención tiene que ver con sustituir *danza* por *habla*.

interpretó la blanquitud cristiana), sino una estrategia de observación atenta a los movimientos latentes del mundo. Así, ¿es únicamente la danza de Oxum del cuerpo que la habita en un mundo enmarañado? ¿Quién(es) baila(n) cuando se encarna a una *iyabá* a través de la gestualidad corporal en una lógica de no-localidad? Insisto en que el movimiento de esa colectividad expandida en el espacio-tiempo excede la cuadratura impuesta por la modernidad colonial y revela las limitaciones inevitables de mi condición de investigadora.

Figura 39. Ludmila Almeida
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

Desde esa lógica de deslocalización, los procesos de cura de las mujeres en las *Vivências do Balé* entrelazan la sanación de las diversas violencias del presente con el trauma de la experiencia de ruptura de los cuerpos esclavizados que migraron de manera forzada a este continente. La memoria de la comunidad afrobrasileña acciona una interconectividad entre corporalidades, espacialidades y temporalidades múltiples que tienen como fundamento el fluir del movimiento de las aguas del Atlántico. No obstante, las colectividades de las *Vivências* eran formadas por distintos lugares de enunciación (algunos no racializados en ese contexto), por

lo que Ludmila Almeida hacía hincapié en “sentipensar” qué danza producía nuestro cuerpo-territorio, considerando que las experiencias derivadas de cada localización constituyen figuraciones concretas en la producción situada de saberes como la danza. El relato de Karina Vieira (participante de las *Vivências*) es ilustrativo de la complejidad que presenta el cuerpo de la mujer negra danzando con el mundo:

> El cuerpo negro incomoda. Por eso somos tullidas, señaladas y muchas veces avergonzadas, cuando nos tenemos que mostrar. La corporalidad se da en la vivencia con la otra, se da en el conocimiento del lugar histórico que el cuerpo carga. Visibilidad y representatividad son problemáticas que permean y conducen mi lugar de enunciación, pues cuanto más me veo, cuanto más me siento representada, menos mi cuerpo ocupa un lugar extraño para mí.[206]

Figura 40. Bailando las Iyabás con Ludmila Almeida, Vivências do Balé
Fuente: https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas

La danza de/con las *iyabás* se organizaba en torno a un repertorio coreográfico ancestral, una escritura de movimiento corporal, plurilocalizado y cósmico de las mujeres. A través de éste, la memoria y la sabiduría heredada no sólo eran transmitidas (a modo de repetición), sino restituidas (encuerpando, incorporando, performando) para producir transformaciones en el presente. La restitución se daba en el acto de encuerpar o incorporar el movimiento-saber, desde múltiples espacialidades y temporalidades actuantes. De ahí que esa danza se

[206] El testimonio completo de esta participante se encuentra disponible aquí: https://www.geledes.org.br/corporalidade-e-reconhecimento/ (Consultado: 15.01.2022)

inscribiera en una plurilocalización cósmica más allá del proceso creativo en sí. De acuerdo con esto, las *Vivências* podrían ser concebidas como "ambientes de memoria" (2003, p. 67) según Leda Martins, repertorios gestuales y orales de la militancia lunar afrodescendiente, repositorios vivos de saberes matrísticos, desde los cuales se elaboraban estrategias colectivas de florecimiento más que de supervivencia. La autora distingue entre "lugares de memoria", como son las bibliotecas, los museos, los archivos o los monumentos oficiales y "ambientes de memoria", que serían los repertorios orales y corporales, como las performances los rituales, los festejos o las ceremonias (Martins, 2003, p. 67). Esta distinción se encuentra en sintonía con la investigación de Diana Taylor, quien ha sido durante mucho tiempo la directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política,[207] espacio desde el que se ha producido un gran cuerpo de publicaciones en torno a estos quehaceres teórico-poéticos. Taylor[208] considera que la práctica de la performance es una expresión corporal capaz de transferir conocimiento a través de su realización. Y por ello, esta poética es concebida como un sistema de preservación y transmisión de memoria. Reconocer el cuerpo como un repositorio de memoria supone poner en valor las narrativas orales, los rituales, las performances o los cantos, como prácticas legítimas para la narración de la(s) historia(s) de los pueblos. La experiencia del cuerpo en esas expresiones permite el acceso a otras formas de conocer el mundo y descubrir relatos invisibilizados por la imposición colonial de la escritura en papel (Marugán en Guimarães, R. S et. al, 2018, p. 80). De este modo, la autora elabora la idea de dos sistemas heurísticos como estrategia para desafiar al archivo colonial-patriarcal, el cual considera únicamente válidos los materiales duraderos y define a la performance por su impermanencia. El archivo es el sistema que acoge documentos y objetos tales como filmes, fotografías o textos, y que por sí mismos tienen la capacidad de generar saber. Sin embargo, el repertorio recrea la memoria escrita en el cuerpo vivo, en aquello que no es reproducible y que requiere de la presencia de la

[207] https://hemisphericinstitute.org (Consultado: 07.02.2022)
[208] Ver:Taylor, 2003.

materialidad del cuerpo. Éste rescata un valor epistemológico perdido (o fracturado por lo colonial) en la música, la danza o en las narrativas orales (Taylor, 2003).

> Los sistemas intermedios y superpuestos de conocimiento y memoria constituyen un vasto espectro que podría combinar el funcionamiento de lo "permanente" y "efímero" de diferentes maneras. Cada sistema de inclusión y transmisión del conocimiento supera las limitaciones del otro. Lo vivo nunca puede estar contenido en el archivo; el archivo perdura más allá de los límites de lo vivo. (Taylor, 2003, p. 173)

De cualquier modo, la decisión de escoger la noción de "ambientes de memoria" de Leda Martins (2003)[209] pasa por la apuesta metodológica de esta investigación: generar diálogos y producir un conocimiento situado desde Abya Yala conforme al contextualismo radical y el *go on theoring* de Stuart Hall (ver capítulo 2).

Las mujeres de las *Vivências* solían vestir turbantes, trenzas, faldas y vestidos de estampados africanos, collares, brazaletes, aderezos, adornos, etc. De acuerdo con Leda Martins (2003), estos elementos son "tejidos de memoria" que reescriben las travesías de las mujeres negras en la diáspora; tejidos de un fuerte simbolismo ancestral que resignifican la concepción de belleza blanca-occidentalizada impuesta desde la colonia, y que producen imágenes-fuerza oriundas de universos visuales africanos-afrodiaspóricos, en los que las mujeres no ocupan *locus* sociales subalternizados por su condición de género.

> El cuerpo es un cuerpo de *aderezos* [expresiones de estética corporal]: movimientos, voz, coreografías, propiedades de lenguaje, vestuario, diseños en la piel y en el cabello, adornos y *aderezos* dibujan-pintan ese cuerpo/corpus, estilística y metonímicamente como *locus* y ambiente del saber y de la memoria. Los sujetos y sus formas artísticas que de ahí emergen son tejidos de memoria, escriben historia. (Martins, 2003, p. 78)

Estos "tejidos de memoria" adquirían varios sentidos. Por un lado, reforzaban un repertorio estético-visual afrodescendiente, que interrogaba las prácticas de estereotipación del imaginario civilizatorio colonial;[210] por otro, afirmaban un sistema

---

[209] Percibo que las publicaciones de Leda Martins y Diana Taylor son del mismo año, 2003. Por lo que intuyo que estaban dialogando entre ellas desde sus distintos lugares de enunciación.

[210] En el artículo, convertido ya en un clásico, Carneiro (2003) cuestionaba, "Cuando hablamos de romper el mito de la reina del hogar, de la musa idolatrada de los poetas, ¿de qué mujeres estamos hablando? Las mujeres negras son parte de un contingente de mujeres que no son reinas de nada, que son retratadas como anti-musas de la sociedad brasileña, porque el modelo estético de mujer es la mujer blanca."

de representación afrobrasileño, poniendo en valor símbolos, significados, prácticas y cuerpos, históricamente exotizados y fetichizados. Finalmente, restauraban y reinscribían la memoria afrodiaspórica a través de “aderezos”, imágenes, gestos y movimientos, de modo a mantener viva la soberanía creativa de las mujeres del “presente-pasado-futuro”, honrando sus caminos de insurgencia.

En las *Vivências do Balé* solíamos acabar formando un gran círculo y de manos entrelazadas, mirándonos a los ojos, reconociendo, agradeciendo y venerando los linajes de rebeldía de todas las presentes (ver figura 36). En un gran abrazo colectivo, pronunciábamos al unísono la palabra *axé* como protocolo de despedida y deseos de una buena vida para todas, pues *axé* es fuerza, poder, potencia y vida. Nanã, la más vieja de las *iyabás*, representa el grito sustancial; lama primordial, aquella que abre caminos, permitiendo el devenir de los procesos. “*Nanã* es la propia tierra, el planeta que habitamos y todavía no ha encontrado su par” (Nascimento, 1989). Nanã es el movimiento cósmico ancestral que continúa avivando el fuego de las *Vivências*.

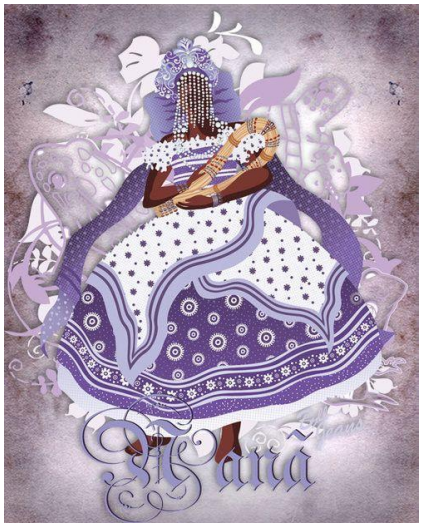


Figura 41. Nanã
Fuente: https://www.tumgir.com/tag/Nana%20Buruku

5.3. Asumir un fracaso, proclamar la vida y danzar con el mundo

Una vez alcanzado el instante de concluir el análisis de este capítulo, una percibe la inmensidad de abordajes, extensiones, risas, bifurcaciones, afectos, líneas de fuga, sudores, desvíos, encrucijadas, lágrimas, coreografías, respiros del proceso creativo de las *Vivências do Balé* que no fue posible desarrollar. La vida escapa y sus procesos creativos con ella. De ahí que sea inevitable asumir un cierto fracaso. ¿Qué significa esto? Si aquello que permanece de una creación colectiva cósmica, de la cual no resultó ningún objeto físico, es su potencia poética y política reverberando todavía en nuestros cuerpos, entonces, amerita abrazar el fracaso de una parte del análisis de este proceso creativo. Puesto que no hay traducción sin traición que exponga las irradiaciones todavía vibrantes (nuestras memorias afectivas) en los cuerpos de las que participamos en los encuentros de aquellos años, trabajar con poéticas corporales conlleva aceptar que una gran parte de su conocimiento navega en lo invisible que, si bien no es efímero (como ha venido afirmando una cierta tradición occidental de pensamiento en danza),[211] son saberes de lo afectivo, sensorial, intuitivo, ancestral y cósmico, imposibles de trasladar al formato de esta tesis.

A lo largo de esta investigación me pregunté por las implicaciones de analizar un proceso creativo basado en una colectividad plurilocalizada y enmarañada de mujeres feministas y antirracistas, quienes proclaman vida frente a la maquinaria de muerte desplegada por la nación. Las *Vivências do Balé* son un proceso creativo inconcluso, a pesar de que los tiempos institucionales determinaron con cierta precisión la permanencia de los encuentros durante 2013 y 2016. El no tener fin revela las conexiones entre la creación artística y política con la vida: el compromiso ancestral de un grupo de mujeres que deciden bailar con el mundo, en un presente infinito (un no-tiempo), guiadas por el placer y el deseo de avivar el fuego de las memorias de rebeldía de sus antecesoras. Ellas bailan para restituir su humanidad perdida y, asimismo, reconfigurar derechos de ciudadanía.

[211] Ver: De Naverán, 2010.

El proceso de creación de las *Vivências* es inacabado precisamente por su compromiso con la producción de vida *humana y más-que-humana*, el cual transborda el distanciamiento ontológico y gnoseológico de la modernidad-colonial con el mundo. Separabilidad organizada, como ya señalé, por medio de coreografiar y disciplinar el movimiento de un cuerpo mecanizado, delimitándolo a la cuadratura escénica y a una temporalidad lineal. Sin embargo, esta transgresión al canon se potencializa cuando la sujeto creadora es una colectividad de mujeres feministas y antirracistas que ponen la vida en el centro. Y considerar la centralidad de la vida en una producción artística procesual significa establecer una política de cuidados, transterritorializar prácticas y saberes oriundos de distintos campos de actuación contra la supuesta autonomía del arte. Generar alianzas expandidas entre mujeres, territorio-tierra y entidades cósmicas significa finalmente articular una ética feminista que restaure (en una suerte de sanación) la profunda desconexión entre la creación poética, la espiritualidad y el mundo como un todo.

Las *Vivências* produjeron cuerpos políticos de enunciación que, desde un sentido de colectividad, diseñaron acciones de avance y desvío ("astúcias da ginga" (Rufino Rodrigues Júnior, 2018, p. 79), dirían en capoeira); estrategias feministas y antirracistas como forma de habitar la encrucijada ontológica, cognitiva y poética, lo que fortaleció el cuerpo-territorio de las mujeres y potencializó su emancipación. Las *Vivências* son, por consiguiente, guerrilla amorosa contra el régimen de verdad del canon y la nación que lo sostiene. Más aún, esa ética y política de cuidados, desplegadas en la creación artística de las *Vivências* en su totalidad y concebidas en clave feminista descolonial e interseccional, son también parte del sistema de valores de una religiosidad afrobrasileña como es la del candomblé.

Éste cuenta con un amplio repertorio de saberes dedicados al cuidado, la salud y la sanación del cuerpo-territorio (*bara* es cuerpo y *ôri* es cabeza; son indistinguibles), comprendido desde la complejidad de la materialidad y espiritualidad de la noción afrobrasileña de persona. De ahí que sea fuertemente perseguido y violentado por la lógica homogeneizante de la ideología de la democracia racial:[212] un sistema de valores (peligroso para la colonialidad de la

[212] Ver: Nogueira, 2020.

nación) inscrito en las filosofías del *terreiro*, concebidas como una política de existencia, un modo de proclamar la vida (en plural) y de danzar con el mundo. Si bien el *terreiro* es un asentamiento sagrado dedicado a las prácticas religiosas de la comunidad, no se encuentra reducido apenas a ese ámbito. Más bien es un espacio de aprendizaje, *rexistencia* y negociación, desde el que es posible implementar una ética a favor del cuidado y de la vida, concebida desde cosmovisiones holísticas, ancestrales y cósmicas.[213] Para concluir diría que el proceso creativo de las *Vivências do Balé,* a través de conjunto de prácticas artísticas y políticas afrocentradas y descoloniales, contribuyeron a transformar los procesos de subjetivación de las mujeres y las comunidades en las que se insertan (ancestrales-presente-cósmicas). Las *Vivências* son un espacio de *aquilombamento* desde el que continuar (puesto que los pasos vienen de lejos) *magiando* horizontes de sentido para la invención de mundos-por-venir.

[213] Por ejemplo, en el *terreiro* se aprende el valor sagrado de las plantas (las hojas para los tés y baños de cura), saberes todos que enseña el *orixá Ossaim;* se aprende la magia del agradecimiento y pedir permiso a los más ancianos y a los infantes, por representar la sabiduría de la experiencia y el futuro de las comunidades.

CONSIDERACIONES FINALES: *MAGIAR* CON EL MUNDO, MULTIPLICAR EL UNO. MODOS DE RE-LIGARSE CON LA VIDA

De los primeros viajes que hice cuando llegué a Rio de Janeiro fue a Paraty, una pequeña ciudad colonial, ubicada en el litoral, entre la capital carioca y São Paulo. Sus calles se encuentran todavía adoquinadas y algunas construcciones datan de los siglos XVII y XVIII, periodo en el que la fiebre del oro la convirtió en un puerto importante de enriquecimiento del viejo continente. En el Instituto de Estudios Brasileños de Barcelona, donde aprendí portugués, varios profesores me recomendaron ir a conocer los encantos de ese lugar, su arquitectura, la bahía y el parque nacional de la Serra da Bocaina. Además, me aconsejaban ir en el periodo de celebración de uno de los festivales de literatura más conocidos en lengua portuguesa, la FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty).[214]

El conductor de uno de los taxis que tomé estando allí, con respeto y mucha curiosidad, me preguntó qué hacía ("una mujer europea") viajando sola por un país como "ese". Le conté que estaba realizando una maestría en la UERJ (Universidad del Estado de Río de Janeiro). Así que el hombre respondió: "¡ah!, entonces, es usted una mujer intelectual". Yo le miré sonriendo, un poco avergonzada, pues dicho título me generaba bastante incomodidad. A continuación, el caballero, con ganas de conversación, me lanzó la siguiente pregunta: "joven, ¿usted cree en dios?". En ese momento me quedé completamente bloqueada, debido a que estaba pasando un proceso de transformación subjetiva, desarbolando mi blanquitud. Me encontraba interrogando al sujeto histórico de mis estructuras, en medio de una gran controversia con él, cargada de tensiones, contradicciones, rabia y muchos malestares. Por lo que la respuesta fue la misma de los últimos veinte años: "no, no creo en dios". Me arrepentí al instante, pero tampoco quería compartirle las ruinas de un ateísmo desencantado, perteneciente ya a otra fase del pasado. De este modo, el conductor de aquel taxi me dejó caer una frase que me acompañaría hasta el momento en el que me dispongo a escribir las consideraciones finales de esta investigación: "¿cómo es posible que alguien intelectual como usted no crea en

[214] https://www.flip.org.br/ (Consultado: 10.02.2022)

dios?”. Recibí sus palabras como cuál ataque directo al corazón de la modernidad que me habita, puesto que, efectivamente, se trata de una cuestión de vida enfrentar la pregunta: ¿podemos continuar pensando el mundo al negar su principio de integración?

La decisión de analizar procesos creativos en esta investigación doctoral pasó por buscar respuestas a la urgencia de ese interrogante. Más allá de encontrar una respuesta negativa, se trata de sentir y comprender de qué maneras se puede rescatar la pulsión vital del mundo (su magia) e incorporarla (encuerpándola) a los procesos de producción cognitiva de esta tesis y de los proyectos curatoriales que la acompañaron. De ahí que el desafío haya sido analizar procesos creativos realizados por mujeres, desde un sentido ancestral de colectividad, al comprometerme con la militancia teórica de los estudios culturales y los feminismos descoloniales de Abya Yala. Y, asimismo, desarrollar una metodología que se basa en la *sospecha feminista* y en una *escritura contra mí misma*.

En el despliegue de esta investigación, fui comprendiendo que, como tal, no suelen existir obras de arte acabadas en las producciones poéticas en proceso, sino son creaciones insertas en procesos abiertos e inconclusos, en los que resulta difícil aplicar la demarcación territorial entre práctica artística, política y cotidiano. Esto no significa que necesariamente el proceso creativo implique la desmaterialización total de la obra de arte, como vimos con los libros de *TERRANE.* No obstante, este tipo de poéticas implican un ejercicio complejo en su proceso de producción (tanto al crear, al conceptualizar la teoría como en su gestión), dado que los vínculos políticos, el contexto, las experiencias de lxs sujetos que intervienen, sus ancestralidades y la dimensión afectiva de éstxs no son menos relevantes que los objetos artísticos que resultan del proceso.

El análisis de los procesos creativos, por tanto, significó inicialmente abandonar la zona de confort que garantiza el marco disciplinar de la historia del arte, para investigar desde un no-campo de estudios transdisciplinar, en esa intersección que son los estudios culturales feministas descoloniales. El prefijo “trans” indica la negación de la existencia de un campo constituido como tal, concebido disciplinariamente desde el ámbito tradicional académico. Sin embargo,

en mi caso, afirmaría que sí ha sido un "campo de estudios" que yo misma generé durante el proceso investigativo, no sin extensos diálogos entre la colectividad de la que es deudora esta tesis.[215] A la creación de un campo de estudios propio o una floresta feminista y descolonial, María Teresa Garzón Martínez (2018a) la nombró "defender fantasía". Las lianas teóricas de ese territorio encantado se comunican con la propuesta que fue surgiendo durante este proceso investigativo con el verbo *magiar*, conforme a la apertura de un camino de experimentación de modos *otros* de hacer investigación, curaduría, alianzas, vínculos, activismo, cuidados, danzas y escrituras.

Así, la noción de *magiar* se constituyó de acuerdo a prácticas y tácticas de contra-ataque al impulso departamentalizador de la modernidad, el cual reduce todo germen de vida a los parámetros del Mundo del Uno. En los diálogos con las artistas e investigadoras de *Devenires* —acerca de prácticas situadas, procesos creativos y ficciones políticas (feministas, antirracistas, anticoloniales, anticapitalistas)—, comencé a sustituir el verbo imaginar por *magiar*, inspirada, en parte, por la potencia de ese encuentro. Con este proyecto, una vez más, percibí la contundencia del cuerpo (su peligrosidad) en sus formas creativas de producir presencia en la escena-mundo. La magia requiere la presencia ineludible de unx otro para dialogar, de ahí que invoque necesariamente al cuerpo. La magia es un modo de afirmar la vida concebida como una política de construcción de conexiones entre ser y mundo: materialidad, espiritualidad, visible, invisible, ancestralidad y futuro, en la diversidad enmarañada de planos espaciales y temporales.

Magiar en *Devenires* (luego también en esta investigación) re-significó esa nueva realidad que traen consigo las genealogías del encuentro, planteadas por Silvia Federici en *Calibán y la Bruja* (2004), en las que los distintos saberes de las

[215] Esta colectividad está conformada por las artistas de esta investigación y las que participaron en *Devires* y *Devenires*, las mujeres y comunidades de *TERRANE* y *Vivências*, mi directora de tesis Dra. Mónica I. Cejas, las lectoras que me han acompañado estos cuatro años (Dra. Merarit Viera y Dra. Riansares Lozano), las profesoras del programa del doctorado, las plantas de mi departamento, la investigadora Dra. Damiana Bregalda, mis compañeras de generación, lxs autorxs con las que dialogo en la investigación, la Caatinga, la investigadora Mtra. Sara Ibáñez, los árboles del parque de Chapultepec, la ayahuasca, mi profesor de yoga Manuel Moreno, el océano pacífico, el grupo de las clases de danza "Ludmila Almeida, Diálogos em Movimiento", el mar mediterráneo y continúa…

mujeres se conjugaron para una creación colectiva feminista capaz de re-encantar mundos. En palabras de Federici:

> La tarea era imposible y pronto la Inquisición perdió interés en el proyecto, convencida a estas alturas de que la magia popular no era una amenaza para el orden político. Los testimonios que recogió revelan, sin embargo, la existencia de múltiples intercambios entre mujeres en temas relacionados con curas mágicas y remedios para el amor, creando con el tiempo una nueva realidad extraída del encuentro entre tradiciones africanas, europeas e indígenas. (2004, pp. 167 y 168)

Uno de los hallazgos de esta investigación fue identificar que los procesos creativos *TERRANE* y *Vivências do Balé* presentan un amplio repertorio de formas de *magiar con* el mundo. Todas ellas articuladas a partir de una concepción de existencia que se basa en ser principio comunitario. Éste incluye, indefectiblemente, el desarrollo de cualquier práctica artística. En estos procesos creativos, *magiar con* implica primeramente un acto de desobediencia a los imperativos del modelo de nación brasileña, que pretenden regular las dimensiones ontológicas, epistemológicas, económicas, espaciales, territoriales, políticas, poéticas y comunitarias. Además, trae consigo un movimiento transgresor de límites impuestos por una autoridad, que busca reducir la multiplicidad existencial a la cifra del uno — la monocultura de la blanquitud.[216] Efectivamente, *magiar con* significa elaborar tácticas de avance y desvío [*as astúcias da ginga,* diría Rodrigues Júnior (2018)], estrategias de flexibilidad, adaptación, negociación, reconexión y cuidado, para una política de vida practicada a partir de parentescos plurales. Es por esto que considero a *TERRANE* y *Vivências* ecosistemas en flujo artísticos, espirituales, colectivos y territoriales, en los que las condiciones de producción de vida de las comunidades se encuentran impresas en el propio desarrollo de sus poéticas.

Igualmente, *magiar con* trae consigo un desmantelamiento de los mandatos del canon moderno-colonial del circuito institucional artístico brasileño, como queda reflejado en los análisis de *TERRANE* y *Vivências*. Incluso, desde una perspectiva de poder (económico, espacial, social, epistémico, corporal, político y religioso), se da una cierta simbiosis en la tríada: canon, nación y casa-grande. Y este sería otro

[216] Una raza, una semilla, una sexualidad, un sistema de género, un dios, una religión, una epistemología, una cultura, una racionalidad, una ética y una estética.

de los hallazgos de la investigación: haber develado, por medio del análisis de estos proyectos, las complicidades conformadas entre las estructuras de poder del canon del arte y la nación moderna brasileña. Éstas se dan en el sentido de colaborar conjuntamente [217] en la constitución de un imaginario colectivo (discursivo y visual) que determina, fija y define un *locus* social concreto a cada uno de los distintos sujetos y comunidades que conviven en territorio *pindorámico.*[218] A mi modo de ver, la configuración supuestamente inamovible de ese universo se compone por las "matrices de opresión" (Hill Collins, 2000) articuladas en los tres ejes de la coyuntura que se estudia en esta tesis: la colonialidad o el *sistema moderno-colonial de género* (Lugones, 2008, 2011, 2014), el dispositivo de la democracia racial y la ideología desarrollista-civilizatoria, instituida desde los tiempos de la colonia (capítulo 1). En *TERRANE* y *Vivências* se da un proceso de desmantelamiento de ese imaginario representacional, que pretende fijar los *lugares de fala* (Ribeiro, 2017) de las mujeres negras, nordestinas y *sertanejas*. Asimismo, estas poéticas entretejen narrativas emancipatorias (peligrosas para la nación), a través de las cuales se fortalecen los lugares de existencia de las mujeres, desde un sentido de pertenencia ancestral a diversas cosmopercepciones (Oyèwùmi, 2017).[219]

En el caso de *TERRANE*, la artista Ana Lira llevó a cabo un proceso de desmantelamiento de las relaciones de poder que definen la figura del fotógrafo documentalista tradicional para, a partir de ahí, decidir conjuntamente con las mujeres *pedreiras* —Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Claudia Oliveirad— de qué maneras contar una de las narrativas del *sertão*. Dicha narrativa funge como una historia *otra* relatada por sus protagonistas y basada en experiencias propias y plurales, que por su mismo potencial enfrentan los estereotipos de la regionalización. Sin desarmar ese lugar de poder, sin la creación de un vínculo afectivo entre todas las mujeres-el agua-la Caatinga-el territorio y sin

[217] A través de sus instituciones, como son el museo, el sistema de enseñanza (la currícula), la publicidad o los medios de comunicación, entre otras.
[218] Pindorama es el modo de nombrar el territorio brasileño del pueblo tupí. Con "territorio pindorámico" busco crear una tensión en la forma colonial de nombrar Brasil, desde una supuesta homogeneidad étnico-racial (la meta-raza, según Gilberto Freyre, 1933/2003) que se encuentra en el corazón del modelo de nación.
[219] Se dan múltiples cruces entre las naciones afrodiaspóricas, afrodescendientes, afro-indígenas, de los distintos pueblos originarios, gitanos y también europeos.

la comprensión sensible de que la existencia tiene un fundamento comunitario (común-unitario) y ancestral, este proceso creativo no se hubiera materializado del mismo modo. La metodología del acompañamiento de la artista incluye, en sí misma, la noción de proceso y una producción de presencia que teje lo afectivo más allá de la práctica artística en sí. Esto significa llevar a cabo cualquier tipo de tareas involucradas con el cuidado personal, familiar, laboral y territorial de las mujeres. Así, las fronteras de la disciplina visual se derrumban en aras de convertirse en un quehacer más de esa común unidad de la que es parte el proyecto. Sin el desplome de ese muro no hay *TERRANE*. De ahí que, en el devenir del proceso, se aprecie que nadie habla por nadie. La polifonía de voces se manifiesta en todos los detalles del libro de artista: el punto croché de Doña Luzia, los diálogos de las *cisterneiras* interpuestos a las instrucciones del libreto del curso de formación, los afiches de las movilizaciones feministas en las que participaron, las serigrafías grisáceas de una prensa que inventó la noción de "Industria de la Sequía" para el mantenimiento del lucro de las élites, la producción visual de la artista y las fotos de los álbumes familiares de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Claudia Oliveira.

Las decisiones estructurales de accesibilidad al libro de artista conllevan maniobras de visibilidad y ocultación (como forma de cuidado) de los materiales aportados por las *pedreiras* (fotos, relatos escritos, pequeños objetos). Esto revela una ética de la práctica artística, guiada por un respeto y compromiso con estas tres mujeres y sus comunidades, y con su propia praxis como fotógrafa. La estructura del libro desvela la honestidad de una comprensión de los límites de la práctica fotográfica, de una cámara en proceso de aproximación, pero que, aun así, continúa siendo externa. Una honestidad, gracias a la cual pudo desarbolar su lugar de poder por el hecho de saberse prescindible en la creación de ese relato. Y que, finalmente, abrió la posibilidad de producir una narrativa colectiva y descolonial del *sertão,* capaz de enfrentar los procesos de estereotipación, implícitos en la dialéctica de poder nación-región. Además, pudo expandir los contornos de la disciplina artística.

La decisión de Ana Lira de trabajar con procesos creativos supone un cuestionamiento profundo de los mandatos del canon moderno institucional del arte. Lo considero profundo en el sentido de desestructurar todos y cada uno de los

imperativos del proceso colonial de canonización de la práctica artística. Éste, fundamentalmente, se dedicó a disgregar el quehacer poético de los flujos vitales de creación colectiva, cotidiana y ancestral, al reducir el arte a un objeto material y, así, encerrarlo en una vitrina o una pared blanca de un espacio privatizado. Cuando Ana Lira presenta *TERRANE* en un museo mientras enuncia que las construcciones de cisternas son procesos creativos y, por ende, las mujeres *pedreiras* son también artistas, contribuye a sanar (reparar, regenerar, cuidar y recuperar) la herida de una grieta colonial que sustituyó el *con* por el *en.* Esto supuso una inevitable pérdida de vitalidad, que conllevó la reducción del arte a un ejercicio individual, productivista, utilitario y capitalista al servicio de las elites dominantes.

Una declaración de este tipo en el marco del museo, al ser la institución artística portadora de los valores de la nación moderna, implica, por un lado, un descentramiento de la figura principal del creador: el artista varón, singular, genio, occidentalizado y con capital cultural; por otro, desestabiliza la institución museo como el único espacio expositivo por excelencia de exhibición de arte. Además, afirmar que la construcción de cisternas son procesos creativos trae consigo la desacralización de la obra de arte —exclusiva y original—, distanciada de los objetos de la vida-mundo. Más aún, se trata de un desmantelamiento de las operaciones de poder (las complicidades entre arte y colonialidad) constitutivas del universo estereotipado de la nación, que definieron la localización social de cada *lugar de fala*. Esta maniobra, a su vez, conlleva un cuestionamiento del sujeto (como grupo social) beneficiario de los derechos de ciudadanía, heredados simplemente por pertenecer al legado histórico de la blanquitud colonial. Además, ese movimiento desarticulador de las artimañas del saber/poder, propias del dúo moderno canon/nación, de cierta forma es deudor de la estela de rebeldías lunares, que llevaron a las *pedreiras* a resquebrajar los cimientos de la sociedad patriarcal nordestina a partir de problematizar el *locus* social impuesto a las mujeres por su condición sexo-genérica. Por todo esto considero *TERRANE* un proceso creativo feminista y descolonial.

Las creaciones en proceso acarrean un desborde expansivo de la noción de arte, así como una multiplicación de sujetos, espacios y prácticas (que complejizan

tanto la creación como su gestión), cuya observación afectuosa a lo largo de estos cuatro años me ha llevado a sustituir el interrogante ontológico del arte por el de la vida (la pregunta del taxista de Paraty). Una vida cimentada en un principio existencial integrador —que conecta lo humano con el resto de los seres—, la corporalidad con la espiritualidad, la ancestralidad con el futuro y la temporalidad con la permanencia, desde la modestia de asumir que la tierra es la matriz de todo. Es en esa dirección que el Grupo Cultural Balé das Iyabás gestó el espacio de encuentro de las *Vivências*, como un proceso de creación colectivo cósmico, en el que desarrollaron (poniendo en valor) los saberes generados desde el cuerpo, a través de la danza (*bara*-cuerpo) y la lectura de la mitología del Candomblé (*orí*-cabeza).

Sinara Rubia y Ludmila Almeida se sitúan en el universo mitopoético del Candomblé para el desarrollo de un proceso creativo colectivo que se presenta, a su vez, como un espacio curativo de heridas y traumas ancestrales de las mujeres afrobrasileñas. Pero no sólo eso. Esta poética procesual aúna un conjunto de estrategias, negociaciones y herramientas de *rexistencia,* dirigidas a reforestar los cuerpos y vidas de las mujeres participantes, conforme al repertorio ancestral de las Iyabás (sus *itans*[220] y danzas), desde la conciencia de "*os nossos passos vêm de longe!*". El Candomblé en las *Vivências* excede una concepción estrictamente religiosa[221] para convertirse en un marco teórico, político, metodológico, de creación artística y, por ende, de vida. Esta maniobra es una forma de desestabilizar la jerarquía heredada de saberes occidentales (impuestos por el dúo colonial canon/nación), pues otorga un estatus epistemológico a las tradiciones afrodiaspóricas, afrodescendientes, *quilombolas*, africanas y asume, así, los saberes del *terreiro* como una política de existencia.

Igualmente, la religiosidad del Balé das Iyabás implica un modo de re-ligarse con la vida a través de la danza, la mitología, la ancestralidad, la música, la memoria y su conexión con el cuerpo —humanos, objetos, animales, hojas sagradas, agua, piedras. Las artistas y mujeres participantes de las *Vivências do Balé* crean (con-

[220] *Itans* son los relatos mitológicos.
[221] Desde la perspectiva occidental que disgrega las diversas prácticas de producción de realidad.

viven/viven-con, escuchan, danzan, comparten, ríen, gritan, rezan, lloran, desean, piensan) conforme a un código ético y social descolonial, cimentado en una política feminista del cuidado integradora del dueto *bara-orí.* Más aún, este marco referencial reconoce los vínculos entre la vibración del ser y lo invisible, es decir, fortalece la pulsión de lo vivo.[222] Este hecho permite regenerar la dimensión ritualística de los procesos de reproducción de bien-estar en el ámbito cotidiano de las mujeres negras y racializadas (debilitados por las violencias coloniales). Finalmente, dicho código descolonial tiene como fundamentos los valores afro-civilizatorios brasileños y un pensamiento politeísta orientado por el principio filosófico africano de *pluriversalidad.*[223]

El nombre de la formación del grupo como un balé presenta una ruptura con la experiencia colonial en danza que resignifica y pone en valor una producción de movimiento no sometido a referenciales euro-centrados. La concepción coreográfica del Balé toma el repertorio gestual de las Iyabás para crear una danza colectiva liberadora de los cuerpos de las mujeres. Ludmila Almeida insistía en la idea de generar un movimiento propio conforme a la materialidad y localización de cada cuerpo danzante.[224] Se trataba de escribir partituras corporales propias (inspiradas en el biotipo psicológico de cada Iyabá), libres de las amarras del entrenamiento de tecnologías en danza que fijan y homogeneizan los cuerpos que las practican.

El Balé das Iyabás reformula el canon moderno-colonial en danza, cuya pretensión universalista impone una concepción de coreografía, repertorio, escuela

---

[222] Comprendo que lo opuesto a lo vivo no es la muerte, puesto que ésta se encuentra integrada en los procesos existenciales. Así, lo contrario a la vida es la desconexión, la desintegración, el desencantamiento.

[223] En: nota 106, capítulo 2. La noción de pluriversalismo es discutida desde la filosofía africana Ubuntu. Según Mogobe Ramose, la lógica de Ubuntu se sitúa en oposición a la racionalidad del pensamiento único y fragmentado; Ubuntu es un principio ético basado en el movimiento y la pluralidad. Ubuntu es siempre en gerundio en su principio filosófico de ser siendo. Los caminos abiertos desde perspectivas pluriversalistas no son construidos en detrimento de otros, como suele ocurrir en la lógica del conocimiento occidental, sino por medio de las posibilidades que generan las encrucijadas. Ver: Ramose, 2002.

[224] También entendido como un acto de responsabilidad, puesto que las participantes de las *Vivências* veníamos de diferentes pertenencias ancestrales.

o paradigma,[225] en clave occidental, al reducir la producción de movimiento a sus concepciones racionalistas de cuerpo, espacio y tiempo. Así, la modernidad canonizó el cuerpo danzante a través de dos rupturas (en distintos momentos históricos): primero, la regulación de los códigos de la *orchesographie* supuso una quiebra de carácter ontológico entre la danza y el mundo como un todo; posteriormente, la pérdida del estatus epistemológico redujo esta práctica a la mecanización de un cuerpo en movimiento al servicio de la creación disciplinar.

La danza liberadora del Balé das Iyabás interroga a la tradición occidental de herencia colonial en Brasil, que esclavizó el cuerpo a una técnica disciplinar, al encerrar el tiempo en un reloj y el espacio en un plano escénico. La poética y política en danza de las *Vivências* implica una resignificación radical de esos tres elementos: cuerpo, espacio y tiempo. Este proceso semántico se da a través de una serie de estrategias coreográficas que favorecen la creación de un movimiento colectivo de mujeres y fortalecen sus procesos de subjetivación desde una conciencia feminista, antirracista y anticolonial. La danza de las mujeres en las *Vivências* es parte de un mundo enmarañado, constituido por una multiplicidad de planos espaciales y temporales que exceden el encuadre coreográfico de la modernidad colonial —la verticalidad del Cristo Redentor. El movimiento de esa colectividad expandida (desde la conciencia de "nuestros pasos vienen de lejos") excede las fronteras del plano escénico y revela también las limitaciones que esta tesis enfrenta por la herencia de mi legado histórico. En este sentido, entiendo que lo cósmico de esta creación colectiva pasa por un sentido de pertenencia de la común-unidad afrobrasileña, cuyo fundamento primordial es la memoria de las aguas del Atlántico. En suma, el proceso creativo de las *Vivências* desborda la materialidad del sujeto que baila, la unidimensionalidad cartesiana de los planos espacio-temporal e incluso el desarrollo del propio quehacer poético.

[225] En *Um filme de dança* (2013) de Carmen Luz, la directora y coreógrafa presenta un amplio repertorio de modos de danzar de artistas negrxs en Brasil, con el propósito de revelar la diversidad de prácticas, técnicas y tradiciones que acoge la etiqueta "danza negra" o "danza afrobrasileña". Esta pieza audiovisual nos desafía con interrogantes tales como qué significa repertorio, escuela, tradición, clásico, balé para cuerpos danzantes racializados con experiencias coloniales (ver capítulo 3).

El interés de analizar estos dos procesos creativos no pasaba por concluir con una reflexión comparativa entre ambos, puesto que son ecosistemas complejos[226] e insertos en contextos y comunidades con particularidades muy propias, a pesar de co-habitar el mismo espacio simbólico, cultural y político que es la nación brasileña. Esto, incluso, manifiesta la falla del proyecto homogenizador de esa imagen estereotipada, con proyección internacional, de un Brasil de carnaval, playas tropicales y mujeres exotizadas. Hay muchos *Brasis*. Y, justamente, en esta investigación he tratado de elaborar modestamente (desde una observación afectiva externa) algunas reflexiones acerca de estos ecosistemas, cuyos vasos comunicantes transitan por la creación de poéticas, que interpelan los procesos de estereotipación del matrimonio canon/nación. Las violencias de dicha estructura imprimen marcas particulares en los cuerpos y vidas de las mujeres de las comunidades afrobrasileñas, nordestinas y *sertanejas* —como expuse a lo largo de esta tesis.

TERRANE y *Vivências do Balé* presentan un amplio repertorio de formas de *magiar con* el mundo, situadas desde sus contextos particulares, pero que resultan de gran inspiración en la continuidad de apertura de caminos para una militancia intelectual, política y poética desde Abya Yala. Sus dimensiones procesuales y el fundamento integrador hacen que *TERRANE* y *Vivências do Balé* compartan ciertos hilos de un tejido revolucionario cósmico y ancestral, que a continuación detallo:

- El reconocimiento y la resignificación de la figura del creador multiplica el perfil del cuerpo que el canon nombró artista. Las mujeres *pedreiras* de *TERRANE* lo son; en *Vivências*, las participantes producen movimiento conforme a la materialidad y la localización de cada cuerpo. Esto hace que sean también co-creadoras y bailarinas, las cuales hacen arte desde un sentido ético de responsabilidad por sus lugares de enunciación.[227]

[226] Justamente por esa noción de existencia fundamentada en un principio integrador.
[227] En el capítulo 5 señalé que el grupo no estaba formado siempre por las mismas mujeres y, además, los sentidos de pertenencia de éstas eran diversos: mujeres negras, racializadas y mujeres con privilegio de blanquitud o, también, mujeres trans, lesbianas y no-binarias.

- Ambos proyectos comparten un carácter transdisciplinar en sus prácticas, al conjugar fotografía, punto de croché, serigrafía, escritura textual o danza, escritura corporal, literatura, mitología, música, etc. Sin embargo, no sólo extrapolan las fronteras disciplinares del quehacer artístico, empero llevan a cabo una transterritorialización de prácticas que excede el campo del arte, incluyendo el transdisciplinar. Esto es posible gracias a la metodología del acompañamiento.
- La misma noción de acompañar lleva implícita la idea de proceso, pues se trata de convertir la presencia individual y colectiva en una política de cuidados, de acuerdo con una concepción de existencia que se basa en ser un principio comunitario. *TERRANE* y *Vivências* do Balé comparten una idea de acompañamiento, a través de la cual esa política de cuidados se constata de forma muy distinta en cada poética. En el caso de Ana Lira, la artista llevó a cabo un proceso de desmantelamiento de la figura de poder del fotógrafo documentalista tradicional para, a partir de ahí, (re)establecer su práctica en diálogo con las mujeres *pedreiras*. Esto significó implicarse en sus vidas y en la de la comunidad al realizar todo tipo de tareas, como llevar a lxs niñxs al colegio, cocinar o cuidar de asuntos domésticos, mientras ellas trabajaban en la construcción de cisternas. Por lo tanto, en *TERRANE*, el acompañamiento siempre fue negociado. Ese fue el camino para desestructurar el lugar de poder de la artista y vincularse con las mujeres y la comunidad. La propia fotógrafa lo expresa en el modo de organizar el libro por medio de un juego de visibilidad y ocultación de las imágenes.[228] Las cuatro mujeres acordaron desarrollar el proyecto desde un plano horizontal en el que cualquier decisión tiene que ser aprobada por todas. Sin embargo, en el Balé das Iyabás, el acompañamiento se articula de otro modo, puesto que no se partía inicialmente de un lugar de poder, como en el caso de

[228] La estrategia de Ana Lira fue exponer sus fotografías en el frontal de cada página del libro y para los materiales de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira creó algunas páginas en forma de sobre donde resguardar las fotos, escritos, afiches de estas mujeres.

Ana Lira. El Grupo es parte de redes feministas y antirracistas de la ciudad de Río de Janeiro, entre las cuales se practica una política de cuidado y acompañamiento de los procesos curativos, espirituales y creativos de esas militancias, que tienen como base las políticas de las comunidades de *terreiro*. Las *Vivências do Balé* son parte de ese entramado político que produce conocimiento por medio de prácticas artísticas y religiosas (modos de re-ligarse) propias de las tradiciones afrobrasileñas, *quilombolas*, afrodiaspóricas y afrodescendientes. Por tanto, en esa transterritorialización de prácticas, las mujeres del Balé se armonizan con el mundo a partir de una política del contorno (la *ginga* de la capoeira), que les permite elaborar un movimiento corporal integrador, plurilocalizado y cósmico.

- La concepción de autoría es (re)significada de modos específicos en cada proyecto. Por un lado, Ana Lira redefine la figura individualista del autor de imágenes, al reconocer primeramente que las personas fotografiadas son co-autoras del proceso de producción de cualquier fotografía.[229] Además, en *TERRANE*, ese proceso posibilita la creación de vínculos afectivo-políticos con Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Claudia Oliveira, que les lleva a la elaboración de una narrativa colectiva, feminista y descolonial propia de las mujeres del Sertão do Pajeú. Por otro, las participantes de las *Vivências do Balé* produjeron una danza colectiva cósmica, desde una comprensión plural del sujeto danzante, que tiene como base la conciencia de la ancestralidad y la memoria del cuerpo —dos de los valores afrocivilizatorios citados reiteradas veces en esta tesis. Así, esa colectividad cósmica desmantela la jerarquía que produce la noción occidental (singular, individual) de autor para significar, enunciar, afirmar la perspectiva afrocentrada de autoría, entendida desde lo colectivo y ancestral.

[229] Como ella misma nos compartió en la presentación de *TERRANE* en *Devenires*, Museo Universitario del Chopo, CDMX, febrero 2020.

- En *TERRANE* y *Vivências do Balé,* resuenan los ecos de la organización estructural de la Casa-Grande y la *Senzala*. El legado de Gilberto Freyre invita a una reflexión en torno a la racialización espacial y territorial producida por el modelo de nación brasileña al que las artistas interpelan por medio de sus procesos creativos. La ideología de esa distribución arquitectónica se implementa en la formación dialéctica de la nación-región, pues produce una mirada racializada

  y empobrecida del territorio *sertão* y de la región Nordeste. La invención del "problema" de la sequía por parte de las élites del país fue la clave para convertir el semiárido en tierra infértil y a sus comunidades en víctimas incapaces de resolver los procesos de vida del territorio. *TERRANE* escribe una narrativa *otra* que, por un lado, desvela los intereses de las élites en la configuración de ese universo empobrecido y, por otro, muestra la belleza de los procesos de organización de las mujeres *pedreiras* en las luchas por su autonomía (al afirmar un *locus* de poder y existencia) y la defensa de su territorio: el *sertão*, el agua y el bioma de la Caatinga. En cambio, fuera de foco de la postal de Río de Janeiro también se identifican marcas impresas por el legado de la arquitectura freyreana, a pesar de que las lógicas de racialización espacial en la capital carioca produzcan otras configuraciones en los cuerpos y comunidades que habitan la espalda del Corcovado. Las élites blancas formalizaron ese exterior constitutivo (Butler, 2002) en términos de problema para mantener segregada a la población racializada y empobrecida de la ciudad. En otras palabras, la racialización del cuerpo-territorio fue acompañada de la precarización social y espacial en el devenir de la nación moderna. Los relatos de las mujeres de las *Vivências do Balé* expresan la falla de una democracia racial que pretende eliminar la distancia entre la Casa-Grande y la *senzala*. Las narrativas de los dos procesos creativos develan las operaciones de poder de las élites en

la invención de un régimen visual hegemónico que reduce contextos, cuerpos y comunidades a la condición de pobre, ignorante, violenta, periférica y subalterna. Donde la nación enuncia una *senzala*, las mujeres de las *Vivências* gritan *quilombo*.

- Los dos procesos creativos ponen en valor las epistemologías y las prácticas de las mujeres de cada contexto. *TERRANE* manifiesta que construir cisternas, fotografiar, hacer punto de croché, cocinar, cuidar de los infantes, escribir, crear una publicación o rezar son parte de un conjunto de saberes propios de las mujeres, reconocidas como *intelectuales orgánicas* (Espinosa Miñoso; Gómez Correal, Ochoa Muñoz, 2014, p. 19).[230] Todos estos quehaceres son parte de la misma historia del Sertão do Pajeú, relatada por ellas en primera persona y en el vínculo con Ana Lira. Por otra parte, la perspectiva afrocentrada desde la cual se posicionan Sinara Rubia y Ludmila Almeida hace que las *Vivências do Balé* sean un proceso creativo enraizado en el fluir de las aguas del Atlántico, en los ciclos lunares de militancia ancestral y en los procesos de *rexistencia* cultural y política *quilombola*. Esto supone una afirmación y valorización de epistemologías, poéticas y pedagogías oriundas de las comunidades de *terreiro* y de los feminismos negros de *Amefricaladina* (Gonzalez, 1988).
- Tanto *TERRANE* como *Vivências* son procesos creativos inacabados por sus modos de entretejerse en un tiempo-espacio múltiple y complejo que exceden los límites de cualquier producto de arte final. En el caso de Ana Lira y las mujeres *pedreiras* del semiárido, se trata de una poética procesual e inconclusa justamente por su expansión disciplinar entre prácticas artísticas, políticas y de reproducción de vida. Más aún, si las construcciones de cisternas son nombradas procesos creativos, *TERRANE* excede la dimensión de lo artístico (reducido al espacio privado institucional, a la obra maestra y al sujeto varón artista-genio), para integrarla en los procesos de cuidado y vida

[230] Para la definición de “intelectuales orgánicas”, ver nota 73, capítulo 2.

de la comunidad. La permanencia de las cisternas en el paisaje del Sertão do Pajeú revelan la ausencia de fronteras incluso del propio proyecto. Por eso, no se trata apenas de problematizar los mandatos del canon moderno-colonial del arte, más bien *TERRANE* presenta una propuesta de afirmación de mundo, que se en el principio de reciprocidad de la "Red de la Vida" (Cabnal en Korol, 2017). Lo inacabado se expresa en la propuesta de devenir-con (fotografiar con, almacenar con, tejer con, cultivar con, cuidar con, construir con) el resto de las existencias vivas del semiárido, en una multiplicidad de planos espaciales y temporalidades diversas. De ahí que la pregunta ontológica sea por la vida y ya no por el arte. Ese principio integrador en las *Vivências do Balé* se constituye en una producción de movimiento, que excede los límites del espacio-tiempo del encuentro, para conectarse con un "afuera" de militancias poética (música y danza), religiosa, intelectual, política y ancestral ("nuestros pasos vienen de lejos"). Así, danzar-con el mundo (sustituyendo el *con* por el *en*) implica asumir una creación poética que entrelaza ancestralidad, memoria y movimiento, a partir de un sentido de pertenencia cósmico. Esto conlleva multiplicar la concepción de sujetos-danzantes, temporalidades y espacialidades, acontecidas en esos flujos espiralizados que interconectan vida y muerte. Por esta razón, considero que las *Vivências* del Balé das Iyabás constituyen un proceso creativo inacabado.

Desde esta lógica de expansión del devenir de los procesos creativos, pudiera parecer que en la multiplicación de sujetos y materialidades artísticas o en el desbordamiento de las nociones de cuerpo, espacio y tiempo, se genera una pérdida de control o de límites analíticos. Sin embargo, considero que justamente en esa práctica del exceder se da la unión, la integración, la multiplicación, la Red de la Vida. Así, el desborde no es el factor que desorienta, sino el que refuerza, unifica y potencializa cualquier dimensión integrada en los procesos de existencia (incluida la producción cognitiva). Me interesaba destacar esta idea dado que, en

estos cuatro años, he percibido en ciertos momentos una sensación de desubicación. Efectivamente, la complejidad de investigar procesos creativos inconclusos me llevó a tener que estudiar todo, menos lo artístico.[231] Abandonar la disciplina de la historia del arte fue parte de la apuesta teórica y política de esta investigación y, aunque la opción de volver a casa siempre estuvo presente, decidí caminar junto a diosas y magas por la floresta de los estudios culturales feministas descoloniales. Esta decisión supuso un gran desafío, puesto que requería de la imaginación política para *magiar* nuevos parámetros analíticos de la cultura —en su relación con las operaciones del poder y las prácticas que producen identidad. Con esta tesis he buscado modestamente contar las mejores historias (Grossberg, 2017, 2019) de los pluriversos en los que se inscriben *TERRANE* y *Vivências do Balé*, siempre consciente de los contornos que moldean la condición histórica del sujeto de mis estructuras.

Desde la perspectiva de la gestión de los proyectos, trabajar con procesos creativos en el circuito institucional del arte requiere elaborar estrategias de flexibilidad y adaptación a los reglamentos de cada convocatoria que a menudo exigen realizar exposiciones u objetos materiales que justifiquen la inversión económica. La institución suele demandar un acto inaugural, público, fotografía y presencia mediática. Es común hallar situaciones de conflicto entre los parámetros de la creación, la dimensión política de la metodología de trabajo y la regulación de las instituciones. En mi opinión, esto se debe a una falta de conectividad entre las diferentes piezas de la cadena de valor que conforman la vida de los proyectos artísticos: investigación, creación, producción, difusión/distribución y exhibición/circulación. Sin la concepción de un principio integrador de todas esas fases, la existencia del proyecto puede llegar a ser precaria y muy limitada. Además, la cadena de valor no opera desde una temporalidad lineal, sino desde una noción

[231] Lawrence Grossberg, en el texto-homenaje que le dedica a su maestro Stuart Hall, afirma que: "Ahora bien, los estudios culturales no son sobre la cultura. No son sobre convertirse en un intérprete del texto cultural, o del mundo imaginativo y comunicativo. Se trata, más bien, de las interconexiones entramadas de la cultura con las estructuras sociales, transiciones históricas, organizaciones económicas, relaciones sociales e instituciones políticas. En este orden de ideas, Stuart alguna vez dijo: '**si quieres estudiar la cultura, estudia todo menos la cultura**'" (Grossberg, 2017, p. 28). El énfasis es mío.

de colectividad que genera diálogo entre todas y cada una de las piezas que hacen posible su devenir.[232]

Es por lo anterior que los procesos de gestión requieren de muchas negociaciones y no siempre los resultados son beneficiosos a la circulación del proyecto. De la misma manera que la vida precisa de "las astucias de la ginga", la gestión institucional de los procesos creativos también. Después, son saberes que se retroalimentan en su quehacer colectivo -tal y como he podido observar en *TERRANE* y *Vivências do Balé*. De cualquier manera, el interrogante continúa abierto, ¿de qué formas co-habitar los espacios de arte, las instituciones y sus convocatorias, desde la apuesta por procesos creativos realizados por colectividades de mujeres con conciencia política (feminista, antirracista, anticolonial, anticapitalista)? A mi entender, no hay fórmulas únicas ni soluciones empaquetadas aplicables a cualquier contexto. Se trata, más bien, de negociar, *sambar*, *gingar* o contornear los caminos que presenta cada encrucijada. Como nos enseña la sabiduría de Exú, la intersección no es condición de verdad, sino de posibilidad, contingencia y conocimiento. *TERRANE* y *Vivências do Balé* llevan impresas las marcas de sus condiciones sociales, históricas, políticas, económicas y ancestrales. Las estrategias de ambos proyectos giran en torno a un movimiento de afirmación entre distintos planos, es decir, circulan por el tejido artístico-cultural y habitan los intersticios que se dan entre lo institucional y la escena-mundo. Estas tácticas son situadas y determinadas por los ejes estructurales de la coyuntura analizada en esta tesis.

En otro orden de ideas, me interesa evidenciar el sentir sobre el proceso formal de escritura de una tesis doctoral que, en el ámbito académico, prioriza la palabra como método en detrimento de las imágenes. A pesar de mi formación artística, la decisión de la narrativa visual de esta tesis no ha sido un asunto sencillo,

[232] Estas reflexiones son fruto de mi experiencia como gestora cultural entre los años 2005-2017, en la producción de proyectos y en la docencia de la disciplina "Artes en vivo: gestión de artes performáticas y escénicas" de la Maestría de Gestión Cultural de la Universitat Oberta de Catalunya UOC, Barcelona. Además, dichas reflexiones provienen de la experiencia curatorial desde el 2012 hasta el presente en distintos países. Lo que fui encontrado a lo largo de todos esos años es una tendencia a dividir la creación de la gestión (tanto por artistas, como gestores e instituciones), y de esta forma quebrar el fundamento de reciprocidad sin el cual no es posible el desarrollo favorable de cualquier proyecto artístico.

justamente por el cuidado que guía la ética feminista de esta investigación. La selección de imágenes ha pasado varios filtros de conocimiento. Incluso así, pareciera que tanto la potencialidad como la vulnerabilidad de esos cuerpos escapan al control de los sujetos implicados. Esto no significa que con el uso de la palabra no acontezca, más bien entiendo que se trata de una de-formación profesional de nuestros espacios institucionales de aprendizaje, es decir, de los efectos de lo colonial y la colonialidad "performando" el poder de la producción discursiva en la academia. Ciertamente, éste es un camino de experimentación abierto para futuros proyectos.

La pulsión vital de *TERRANE* y *Vivências* fue de gran motivación para la elaboración de la metodología de esta investigación. En ese sentido, amerita reiterar que la articulación de los estudios culturales con los feminismos descoloniales no fue una decisión *a priori*, empero surgió durante el proceso investigativo y gracias a los diálogos y afectaciones de las colectividades que transitaron esta floresta. Desde lo metodológico, *magiar con* es fundamento político que confronta el sujeto histórico de mis estructuras. De ahí que la asunción de la ancestralidad en esta investigación sea un principio ético de mi quehacer teórico. Sin el reconocimiento del legado histórico al que pertenece mi lugar de enunciación, no es posible accionar una "escritura contra mí misma". Insisto, no se trata de un acto contra mi persona, sino contra las estructuras de la matriz de dominación del grupo social de pertenencia. Este dispositivo metodológico es lo que me ha permitido desmantelar el estereotipo narcisista de la blanquitud en el proceso de investigación para, a partir de ahí, establecer una plática (incómoda) con todo lo vivo.

La escritura "contra mí misma" y la sospecha feminista propiciaron un campo de lucha de fuerzas, tensiones e incomodidades, contra un (in)consciente colonial emergente en cualquier instante, mientras que generaron un territorio de afectos, deseo, placer, gozo y muchos aprendizajes, que consiguieron armonizarme para este devenir investigadora (las cartas 9 de corazones y 9 de diamantes de *TERRANE*). El "contra mí misma" se formalizó también en la decisión metodológica de la ruta teórica. Un recorrido planteado a partir de la conciencia de dialogar principalmente con investigadoras mujeres de Abya Yala, a pesar de este supuesto

no haber excluido experiencias y sentires occidentales o de otras condiciones sexo-genéricas. La elección teórica de citar o darme una cita (según diría Cristina Rivera Garza)[233] con voces de esa geopolítica también es parte de la propuesta del contextualismo radical de los estudios culturales y del *go on theoring* de Stuart Hall. Se trata, por tanto, de producir conocimiento situado, al entender que la teoría es contextual, y de redefinir constantemente los conceptos y las categorías, para la elaboración de un análisis más apropiado al contexto estudiado. Así, considero esta investigación una floresta encantada (por su pulsión vital) en la que conviven (viven-con) una polifonía de voces, cuerpos y existencias materiales e inmateriales, pues gestan un conocimiento político, localizado y ancestral, gracias al cual esta tesis doctoral ha sido posible. Tanto la escritura como los vínculos y alianzas surgidos del proceso investigativo han ido revelando diversas posibilidades para movernos hacia otro plano (de un modo plural, colectivo y recíproco). De esta forma, desde una racionalidad afectiva, entender el significado profundo del desafío planteado por Carla Lonzi (2018): cómo devenir un sujeto imprevisto. En el transcurso de estos cuatro años comprendí que la estrategia para abandonar el plano dialéctico amo-esclavo, colonizador-colonizado o víctima-victimario pasa inevitablemente por el desmantelamiento de la figura de poder que trae consigo la condición de investigadora. El movimiento consiste, por tanto, en abandonar la escena dialéctica (escupiendo contra Hegel),[234] accionar una escucha epidérmica, reconocer las alianzas y vínculos que hacen posible cualquier investigación, elaborar una "escritura contra mí misma" (en la que reconozco las ancestralidades heredadas) y reforestar la imaginación teórica, política y poética, para producir transformaciones, cambios y reparación histórica. Éste ha sido el compromiso metodológico adquirido durante la elaboración de la presente tesis.

---

[233] "Diálogo sobre el libro "Autobiografía del algodón" de Cristina Rivera Garza", modera: Dra. Areli Veloz Contreras. Organizado por el Instituto de Investigaciones Culturales IIC- Museo UABC, octubre 2021. Recuperado: https://www.facebook.com/iicmuseouabc/videos/1012364932919584 (Consultado: 23.02.2022)

[234] Guiño al título del libro de Carla Lonzi (2018). En septiembre de 2021 tuve la oportunidad de viajar a Heildelberg, ciudad alemana en la que vivió Hegel. En la casa donde pasó un tiempo el filósofo, actualmente, hay una placa a modo de memorial público. Junto con mi colega la Mtra. Sara Ibáñez hicimos una performance que nombramos "Homenaje a Carla Lonzi", en el cual escupimos la placa. Además de ser una acción feminista y anticolonial profundamente liberadora, meses después, siento que fue parte del ritual de cierre de este proceso de investigación.

En este sentido, *magiar con* es la fórmula hallada para habitar las incomodidades del oxímoron y generar conocimiento a partir de esas intersecciones. Esa figura retórica literaria aúna opuestos imposibles como un desafío a pensar distinto, a movernos hacia otro plano. Enunciarme desde la blanquitud antirracista al ser, además, católica politeísta expresa los malestares de las estructuras heredadas. De ahí que la magia se presente a modo de encrucijada, ruptura, contradicción, choque, hechizo, conocimiento, cambio, desvío, posibilidad, cura, encuentro, y que sea capaz de movilizar la imaginación para configurar nuevas ficciones políticas. Sin duda, el oxímoron es un espacio habitable únicamente desde lo aspiracional, desde el cual delinear figuraciones ficticias feministas (antirracistas, anticoloniales, anticapitalistas). Es por esto que requiere de las prácticas del *magiar* para producir movimiento, más que frustración y estatismo. No obstante, el oxímoron fue una estrategia de desarbolo de aquellos estados de conciencia profundamente infértiles, como son la culpa y la vergüenza. La blanquitud antirracista expresa la inquietud de cambio y transformación de alianzas y luchas políticas, en lo que Lourenço Cardoso denomina "conflicto de zona fronteriza" (2010b, p. 68). De la misma manera, enunciarme católica politeísta hace que se reconozca la religión como un código social (estructurante) del que inevitablemente no se puede huir, para, asimismo adscribirla al proyecto feminista descolonial. De esta forma, se resignifica, a partir de una serie de modos de re-ligarse con una vida fundamentada en los principios de reciprocidad, reconocimiento, interdependencia e integración.

El *magiar con* es parte del proceso de investigación y curatorial, como un hacer que florece del experimentalismo de las propias prácticas; por ejemplo: las textualidades híbridas (Richard, 2009), la transdisciplinariedad de la militancia teórica y curatorial, el vínculo con las colectividades implicadas y la potencia de lo corporal. La magia se configura desde el quehacer feminista (antirracista, anticolonial, anticapitalista) en los tránsitos de esta investigación. Ésta es la razón por la cual el término surge reiteradas veces en la tesis sin explicación alguna. He requerido de la experiencia del proceso para comprender sus diversos usos y significados. De cualquier forma, intuyo que la magia es un manantial inagotable de

posibilidades y mundos, que permanecen abiertos a nuevas rutas de experimentación.

En el fluir de estas reflexiones, la alquimia fue una clave para comprender la dimensión política de la propuesta transdisciplinar de los estudios culturales y los feminismos descoloniales. Esta práctica proto-científica, conectada a la espiritualidad de los sujetos que la manejan, es capaz de transmutar ciertos materiales innobles, limitantes o violentos, en elementos valiosos de diversas naturalezas y resistentes a toda clasificación. De la misma forma que el *magiar*, la alquimia feminista anticolonial devela la vulnerabilidad de la arquitectura logocentrada occidental concebida por sí misma universal. De ahí su peligrosidad. La complejidad de nuestra alquimia radica en la plurilocalización geográfica y genealógica (pues, no se le conoce un único origen), en la condición experimental de sus procesos (a través del juego, el riesgo, la prueba, la risa, la fantasía, el gozo, el error, la pasión, el salto al vacío, el deseo, etc.) y en la transdisciplinariedad de su hacer.

De los desplazamientos teórico-políticos planteados en esta investigación surgieron chispas, fricciones y muchas dudas, respecto al significado y manejo de ciertos conceptos y categorías. Sabemos, como feministas, que el lenguaje y la epistemología son campos de disputa. En este sentido, me interesa destacar que el reconocimiento de lo afectivo (tan presente en esta tesis) no excluye la existencia de racionalidades en los procesos de cognición. Se trata, más bien, de problematizar la concepción occidental de razón, erigida como única, verdadera y universal, contraria a la materialidad del cuerpo, sus afectos, saberes y emociones. Los *pluriversos* que constituyen la Red de la Vida se organizan conforme a diversas racionalidades. De igual forma, acontece con otro concepto en disputa: la ética — que además es una de las preguntas de esta investigación. Aunque la filosofía política de corte occidental haya determinado el marco de decibilidad de lo ético, no significa que dicho encuadre sea la única posibilidad de entretejer códigos de comportamiento y modos de estar y cohabitar en un compromiso con el mundo-vida. *TERRANE* y *Vivências do Balé* son expresiones de diversas racionalidades, éticas y conocimientos de mujeres oriundos de los cruces entre tradiciones distintas.

A este respecto, la noción de textualidades híbridas de Nelly Richard (2009) no sólo me permitió reconocer la presencia destacada de escrituras colectivas y corporales en el proceder de esta investigación, también fue una estrategia metodológica para convocar racionalidades afectivas capaces de desajustar el legado de mi sujeto histórico. En la propia potencia del acontecimiento corporal y la sabiduría del encuentro, fui comprendiendo que ritualizar, hechizar e integrar son cimiento político de lucha contra el Mundo del Uno. Las performances y piezas escénicas presentadas en ambos proyectos manifestaron la urgencia de devolver la noción de rito a nuestros ámbitos cotidianos (incluido el investigativo), como herramienta política contra el ateísmo de un sistema desencantado y por tanto, desconectado. En ese sentido, la presencia de textualidades híbridas en esta tesis contribuye a la comprensión del apremio que es devolverle al cuerpo la teoría que le fue robada por una tradición masculina, antropocéntrica, occidental, blanca, heterosexual y monoteísta. Finalmente, esa labor de rescate pasa por responder de forma colectiva al interrogante del taxista de Paraty: ¿podemos continuar pensando el mundo al negar su principio de integración?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, Sara. *Vivir una vida feminista*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2018.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*, México, Ed. CIEG, UNAM, 2017.

Akotirene, Carla. *Interseccionalidade*, São Paulo, Polén Livros, Feminismos Plurais, 2019.

Alberto, Paulina L. *Fraternidad, democracia y mito.* "Los intelectuales negros y las metáforas cambiantes de la inclusión racial en el Brasil del siglo XX", Conferencia presentada en el Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos, Instituto Emilio Ravignani (Universidad de Buenos Aires), 2012, pp. 113-135.

Albuquerque, Wlamyra. "Movimentos sociais abolicionistas" en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 328-333.

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, São Paulo, Cortez editora, 2011.

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do "falo". Uma história do gênero masculino (1920-1940)*, São Paulo, editora Intermeios, 2013.

Alonso, Angela. "Processos políticos da abolição" en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 358-364.

Araújo, Emanoel. "Museu Afro Brasil - Um Conceito em Perspectiva", Museo Afro Brasil, 2009. http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/um-conceito-em-perspectiva consultada 15 enero 2022.

Araújo de Oliveira, Denilson. "Questões acerca do genocidio negro no Brasil", *Revista da ABPN*, vol. 12, ed. Especial - Caderno Temático *Geografrias Negras*, abril 2020, pp. 312-335.

Barros, Roberta. "Arte feminista ou feminina: uma questão do contexto histórico brasileiro", tesis de doctorado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

Bhabha, Homi k. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

Bispo dos Santos, Antônio. *Colonização, Quilombos. Modos e significados*, Brasilia, Universidad de Brasilia (UnB), CNPQ, INCT, 2015.

Brah, Avtar. “Diferencia, diversidad y diferenciación” en hooks, bell et al., *Otras inapropiables. Feminismo desde las fronteras,* Madrid, Traficantes de sueño, 2004, pp. 107-136.

Bregalda, Damiana; Marugán Ricart, Paola M. (2022). “Interdependência x branquitude: ficções políticas emancipatorias para um mundo em crise” en Aguiluz, Maya (org), *Mundos y Vidas, Cosmopolíticamente. Relaciones em las literaturas latino-americanas*. México, CEIICH, UNAM, vol.1 (proceso de publicación).

Buarque de Hollanda, Heloisa. “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil”, *Coloquio Celebración y Lecturas.* Nuevo Texto Crítico, Año VII, 1994, pp. 259-269.

Butler, Judith; Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Cabnal, Lorena. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala” en *Feminismos Diversos: El Feminismo Comunitario*, Guatemala, Acsur, 2016, pp. 11-25.

Campos Tavares, Jeane Saskya y De Andrade Kuratani, Sayuri Miranda. “Manejo clínico das repercussões do racismo entre mulheres que se “tornaram negras””, *Psicologia: Ciência e Profissão*, v.39, 2019, pp. 1-13.

Cardoso, Lourenço. “Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 8, nº 1, 2010a, pp. 607-630.

Cardoso, Lourenço. “Retrato do branco racista e anti-racista”, *Revista Reflexão e Ação*, Programa de Pós-graduação em Educação, UNISC, V.18, n1, 2010b, pp. 46-71.

Cardoso, Lourenço. “O branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude”, *Instrumento: R-Est.Pesq.Educ*. Fuiz de Fora, v. 13, n1, enero-junio 2011, pp. 81-93.

Carneiro, Sueli. “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser”, tese de doutorado, programa de pós-graduação em educação, FEUSP, 2005.

Carneiro, Sueli. “Ennegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, 2003.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf consultada 12 enero 2022.

Carneiro, Sueli. “Mulher Negra”, *Geledés, Instituto da Mulher Negra*, Caderno IV, Edição Commemorativa de 23 anos, São Paulo, 1993.

Carpio Olivo, Indira. *Mujerícolas*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la lana, 2017.

Catelli, Laura. “Imaginar la formación racial en América Latina a contrapelo del mestizaje y la colonialidad del poder” en Conti, Romina (org.), *Perspectiva descolonial: conceptos, debate y problema*, Mar del Plata, Argentina, Editorial de la Universidad Nacional del Mar del Plata, 2017, pp. 131-152.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”, *Tempo Social, revista de sociología da USP*, vol. 17, nº1, 2005, pp. 343-366.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula. “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica femenina no Brasil”, *RBCS*, vol. 17, no. 50, 2002, pp. 143-185.

Cejas, Mónica. “Introducción” en Cejas, Mónica. (org), *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, 2016, pp. 11-24.

Cejas, Mónica Inés. “Género, nación y ciudadanía en Sudáfrica *post-apartheid*. Bases legales e institucionales de un modo incluyente” en Cejas, Mónica Inés. (org), *Sudáfrica post-apartheid*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, 2017, pp.61-88.

Cejas, Mónica I. “Cartografiar desde el activismo visual y artístico en el sur global: Zanele Muholi y Mujeres Públicas” en Cejas, Mónica I. (coord.), *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*, Ciudad de México, Ítaca, Universidad Autónoma Metropolitana, 2020, p.p. 191-228.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

Moraga, Cherríe y Castillo, Ana (eds). *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Fransciso, Ism. Press. Inc, 1988.

Chiarelli, Tadeu. “De Anita à academia. Para repensar a história da arte no Brasil”, *Novos Estudos 88*, noviembre 2010, pp. 113-132.

Cleveland, Kimberly L. *Black art in Brazil*, Gainesville, University Press of Florida, 2013.

Comaroff, Jean y Comaroff, John. *Teoría desde el sur o cómo los países centrales evolucionan hacia África*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2013.

Cosano, Jesús. *Las negras de la Inmaculada*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2019.

Costa Manoel, Julio Cesar. "A lei dos sexagenários como estratégia para manutenção da precariedade socioespacial no Brasil", *Revista da ABPN*, vol. 12, ed. Especial - Caderno Temático "Geografrias Negras", abril 2020, pp. 12-31.

Cruz Hernández, Delmy Tania. "Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos", *Solar*, año 12, vol. 12, nº 1, Lima, 2016, pp. 35-46.

Curiel, Ochy. "La descolonización desde una propuesta feminista crítica" en *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*, ACSUR- Las Segovias, 2015, pp. 11-25.

Davis, Angela. *Mujeres, raza y clase*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

De Naverán, Isabel. (ed) *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, España, Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Centro Coreográfico Galego, Colección Cuerpo de Letra, 2010.

Domingues, Petrônio. "Negro no Brasil: histórias das lutas antirracistas", en Pedrosa, Adriano, Carneiro, Amanda y Mesquita, André (orgs), *Histórias afro-atlânticas Vol 2. Antologia*. São Paulo, MASP, Instituto Tomie Ohtake, 2018.

Domingues, Petrônio. "Associativismo negro", en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 113-119.

Dorlin, Elsa. *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial*. Tafalla Nafarroa, Navarra, España, Txalaparta, 2020.

Dossier "Mulheres na Caatinga. Saberes, sabores e poesia. Casa da Mulher do Nordeste", Universidade Federal Rural de Pernambuco -UFRPE, Recife, 2015.

Elizalde, Silvia y Rodríguez, María Graciela. "De forcejeo con los ángeles, acertijos e interrupciones. Derivas de los estudios culturales en clave local", *Revista Língua e Literatura*, v. 20, n 36, 2018, pp. 17- 44.

Espinosa Miñoso, Yuderkys, Gómez Correa, Diana y Ochoa Muñoz, Karina. "Introducción", en *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Colombia, 2014, pp. 13-40.

Federici, Silvia. *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004.

Féres da Silva Telles, Lorena. “Amas de leite” en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Ferreira Da Silva, Denise. “Sobre diferença sem separabilidade”, Catálogo de la 32ª Bienal de Artes de São Paulo *Incerteza Viva*, 2016, pp. 57-65.

Ferreira Da Silva, Denise. “1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ − ∞ or ∞ / ∞: On Matter Beyond the Equation of Value”, *e-flux journal* #79, no. 79, 2017. https://www.e-flux.com/journal/79/94686/1-life-0-blackness-or-on-matter-beyond-the-equation-of-value/ consultada 9 enero 2022.

Flores, Valeria. “Escribir contra sí misma: una micro-tecnología de subjetivación política”, *I Coloquio Latinoamericano sobre Pensamiento y Praxis feminista*, Museo Roca, Buenos Aires, GLEFAS y Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía de la UBA, 2009.

Frankenberg, Ruth. *White woman, race matters. The social construction of whiteness*, University of Minessota Press, 1993.

Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da familia brasileira sob o regime da economía patriarcal*, São Paulo, Global, 50ª edición, 2005.

Freyre, Gilberto. *“Se fosse jovem seria hippie”* en Sergio Cohn (org), *Gilberto Freyre 1900-1987*, Río de Janeiro, Beco do Azougue, 1970/2010, p.p. 126-135.

Gargallo, Francesca. *Las ideas feministas latinoamerica*nas, México, ediciones fem-e-libros, 2004.

Garzón Martínez, María Teresa, Cejas, Mónica, Viera, Merarit, Hernández Herse, Luisa Fernanda y Villegas Mercado, Linda Daniela. ““Ninguna guerra en mi nombre”: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica”, *Revista Nómadas*, nº40, 2014, pp. 158-173.

Garzón Martínez, María Teresa. “Defender Fantasía: Hacia un modelo de crítica cultural feminista”, *Revista Ístimica*, nº22, 2018a, pp. 77-99.

Garzón Martínez, María Teresa. “Oxímoron. Blanquitud y feminismo descolonial en Abya Ayala”, *Descentrada,* vol.2, num 2. Universidad de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), 2018b, pp. 1-13.

Garzón Martínez, María Teresa. “Contragenealogías del silencio. Una propuesta desde los estudios culturales feministas”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte,* 14(26), 2019, pp. 254-26.

Gomes Silva, Tauana Olívia y De Sousa Ferreira, Gleidiane. “E as mulheres negras? Narrativas históricas de um feminismo à margen das ondas”, *Estudos Feminisas*, Florianópolis, 25 (3), 530, septiembre-diciembre 2017, pp. 1017-1033.

Gómez-Grijalva, Dorotea. *Mi cuerpo es un territorio político*, Guatemala, Brecha Lésbica, 2012.

Gonzalez, Lélia. “A categoría político-cultural de amefricanidade”, *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, no. 92/03, enero-junio 1988, pp. 69-82.

Gouws, Amanda. “Feminist intersectionality and the matrix of domination in South Africa”, *Agenda*, 31:1, 2017, pp. 19-27.

Grossberg, Lawrence. “Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales”, *Intervenciones en Estudios Culturales*, n.4, 2017, pp. 25-37.

Grossberg, Lawrence. “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”, *Tábula Rasa*, Bogotá, no. 10, 2009, pp. 13-48.

Grupo Cultural Balé das Iyabás. Release de presentación, documento interno, 2016.

Hall, Stuart. “El espectáculo del Otro”” en Hall, Stuart, *Sin Garantías*, Colombia, Envión editores, 2010, pp. 419-446.

Hall, Stuart. “Sobre postmodernismo y articulación” en Hall, Stuart, *Sin Garantías*. Colombia, Envión editores, 2010, pp. 75-94.

Hall, Stuart. *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*, Buenos aires, Amorrortu editores, 2011.

Hall, Stuart. “Raza: el significante flotante”, *Intervenciones en estudios culturales*, no. 1, 2015, pp. 9-23.

Harding, Sandra. “¿Existe un método feminista?” en Bartra, Eli (coord.), *Debates en torno a una metodología feminista,* Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, Ciudad de México, 1987/2022, pp. 9-34.

Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and Politics of Empowerment*. Nueva York y Londres, Routledge, segunda edición, 2010.

Hill Collins, Patricia. "Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro", *Revista Sociedade e Estado*, Volume 31, Número 1, 2016, pp. 99-127.

Jardim Pinto, Céli Regina. *Uma história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Ábramo, 2003.

Korol, Claudia. "Feminismo comunitario de Iximulew. Diálogos con Lorena Cabnal" en Korol, Claudia (org), *Diálogo de saberes y pedagogía feminista*, Buenos Aires, Ediciones América Libre, 2017, pp. 297-319.

Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

Krenak, Ailton. "As alianças afetivas: entrevista com Ailton Krenak" *por Pedro Cesarino* en Jochen Volz e Isabella Rjeille (org), Catálogo 32ª Bienal de São Paulo *Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal*, Santiago de Chile, Acra, Gana, Lamas, Peru, Cuiabá y São Paulo**,** Fundação Bienal de São Paulo. 2016, pp.169-184.

Ledezma Meneses, Gerson Galo. "Racismo o colonialidad del saber en la historiografía brasileña, de Francisco Varnhagen a Gilberto Freyre", *Religación, Revista de Ciencias y Humanidades*, vol. 2, nº 5, 2017, pp. 33-50.

Lima Duarte, Constância y Rosada Nunes, Isabella (orgs). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020.

Lira, Ana y Marugán, Paola. "TERRANE", *Cadernos de Subjetividade*, nº 20 PUC - São Paulo, 2019, pp. 6-19.

Lonzi, Carla. *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*, Madrid, Traficantes de sueños, 2018.

Lorde, Audre. "Idade, Raça, Classe e Sexo: Mulheres redefinindo a diferença", 2015. http://www.pretaenerd.com.br/2015/11/traducao-idade-raca-classe-e-sexo.html consultada 18 enero 2022.

Lugones, María. “Colonialidad de Género. Hacia un feminismo descolonial” en Walter Mignolo et al., *Género y descolonialidad*, Argentina, Ediciones del Signo, 2008, pp.13-42.

Lugones, María. “Hacia un feminismo decolonial sin marcas”, *La manzana de la discordia,* vol. 6, nº 2, julio-diciembre 2011, pp. 105-119.

Lugones, María. “Colonialidad y género” en Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz (orgs), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Colombia, 2014, pp. 57-74.

Martin Alcoff, Linda. “Uma epistemologia para a próxima revolução”, *Revista Sociedade e Estado*, vol. 31, nº 1, enero 2016, pp. 129-143.

Martín-Márquez, Susana. *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la perfomance de la identidad*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2011.

Martins, Leda. “Performance da oralitura: corpo, lugar da memória”, *Letras Língua e Literatura: Limites e Fronteiras* 26, 2003, pp. 63-81.

Martins, Leda. “Performances do tempo espiral” en Ravetti, Graciela y Arbex, Márcia (orgs), *Performance, exílio, fronteiras: territoriais e textuais*, Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG Poslit, 2002, pp. 13-46.

Marugán Ricart, Paola. “Grada Kilomba contra la blanquitud de Narciso”, *Revista CTXT*, 2021.https://ctxt.es/es/20210401/Culturas/35606/Desigualdad-blanquitud-racismo-Grada-Kilomba-Narciso-Eco-Audre-Lorde.htm consultada 1 febrero 2022.

Marugán Ricart, Paola María. “Laura de Vison. A generosidade como gesto radical” en Siqueira Guimarães, Rafael, Vergueiro, Viviane, Aparecida de Marcos, Marcela y Fortunato, Ivan (orgs), *Gênero e Cultura. Perspectivas formativas 2*. São Paulo, Edições Hipótese, 2018, cap. VI, pp. 78-90.

Marugán Ricart, Paola María. “Ejercicio auto-etnográfico, blanquitud, mestizaje cultural y nomadismo feminista: primeras indagaciones para el desarrollo de un pensamiento situado en movimiento”, *Revista Periódicus*, Universidade Federal da Bahia, nº12, v.1, abril 2020, pp. 204-222.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Barcelona, Ediciones Cátedra, Ensayos Arte Cátedra, 2003.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa, Editorial Antígona, 2014.

McClintock, Anne. ""No Longer in a Future Heaven": Women and Nationalism in South Africa", *Transition*, Nº 51, 1991, pp. 104-123.

McDowell, Linda. "Introducción: el género y el lugar" en McDowell, Linda, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas,* Madrid, Cátedra, 2000, pp. 11-58.

Menezes Neto, Hélio Santos. "Entre o visível e u oculto: a construção do conceito da arte afro-brasileira", tesis de maestría, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo -USP, 2018a.

Menezes, Hélio. "Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa" en Pedrosa, Adriano, Carneiro, Amanda y Mesquita, André (orgs), *Histórias afro-atlânticas Vol 2. Antologia*. São Paulo, MASP, Instituto Tomie Ohtake, 2018b, pp. 575-593.

Minh-Ha, Trinh T. "Questões de imagen e política" en Maia, Carla; Felipe Flores, Luís. (coords), *O cinema de Trinh T. Minh-Ha*, Belo Horizonte, Caixa Cultural, Gráfica O Lutador, 1991/2015.

Mirzoeff, Nicholas. "El derecho a mirar", *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 2016, pp. 29-65.

Nascimento, Abdias. "Arte Afro-brasileira: um espírito libertador" en Pedrosa, Adriano, Carneiro, Amanda y Mesquita, André (orgs), *Histórias afro-atlânticas, Vol 2. Antología*, São Paulo, MASP, Instituto Tomie Ohtake, 1976/2018, pp. 32-39.

Nina Rodrigues, Raymundo. "As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura", *Kósmos: revista artística, scientifica e literaria*, Rio de Janeiro, Brasil, vol. 1, no. 1, 1904.

Nogueira, Sidnei. *Intolerância religiosa*. São Paulo, Polén Livros, Feminismos Plurais, 2020.

Ochoa, Karina. "Feminismos de(s)coloniales" en Moreno, Hortensia y Alcántara, Eva (coords), *Conceptos clave en los estudios de género*, Universidad Autónoma Nacional de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, México, vol. 2, 2018, pp. 109-121.

Oyèwùmi, Oyèrónké. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, Bogotá, Editorial en La Frontera, 2017.

Pacheco, Tania. "Desigualdad, injusticia ambiental y racismo: una lucha que transciende el color de la piel Polis*", Revista de la Universidad Bolivariana*, Universidad de Los Lagos Santiago, Chile, vol. 6, núm. 16, 2007, pp. 1-15.

Pallarés-Burke, Maria Lúcia G.. “Raza, mestizaje e identidad”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y cultura*, 2006, pp. 831-843.

Paulino, Rosana. “*Diálogos Ausentes, vozes presentes”*, texto curatorial, exposición Diálogos Ausentes en el Espacio Itaú Cultural, São Paulo, 2016. http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf consultada 3 febrero 2022.

Pereira Toledo Machado, Maria Helena. “Mulher, corpo e maternidade” en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 334-340.

Pérez-Bustos, Tania y Chocontá Piraquive, Alexandra. “Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica”, *Debate Feminista*, año 28, vol. 56, 2018, pp. 1-25.

Pollock, Griselda*. Vision y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo editorial, 2013.

Pratts, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación, México,* Fondo de Cultura Económica, 2010.

Puar, Jasbir. ““Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa”: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva”, *Meritum*, Belo Horizonte, v. 8, nº 2, 2013, pp. 343-370.

Quijano, Anibal. “Colonialidad del poder y clasificación social”, Journal of World-System Research, VI, 2000, pp.342-386.

Ramose, Mogobe B. “The ethics of Ubuntu” en Coetzee, Peter H. y Roux, Abraham P.J. (eds), *The African Philosophy Reader*. Nueva York, Routledge, 2002, pp. 324-330.

Ratts, Alex. *Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Reginaldo, Lucilene. “Irmandades” en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 268-276.

Restrepo, Eduardo. “Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias”, 2009. http://w.ram-wan.net/restrepo/documentos/notas-antropo-eccss.doc consultada 23 enero 2022.

Ribeiro, Matilde. “Mulheres Negra Brasileiras: De Bertioga a Beijing”, *Revista Estudos Feministas*, año 3, segundo semestre, 1995, pp. 446-457.

Ribeiro, Djamila. *O que é o lugar de fala?*, Belo Horizonte, Editora Letramento, 2017.

Richard, Nelly. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, *Revista Debate Feminista*, año 20, vol. 40, 2009, p.p. 75-85.

Rodrigues Júnior, Luiz Rufino. “Pedagogias das encruzilhadas”, *Revista Periferia. Educação, Cultura e Comunicação*, v. 10, n 1, 2018, pp. 71-88.

Roque Soares, Emanoel Luis y Flor do Nascimento, Wanderson. “Exú, corpo e sexualidade”, *Revista da ABPN*, v. 12, n.31, 2019, pp. 11-26.

Santos Souza, Neusa. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983.

Schwarcz, Lilia M. “Sobre as imagens: entre a convenção e a ordem” en Schwarcz, Lilia M. y Gomes, Flávio (orgs), *Dicionário da escravidão e liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Scott, Joan. (1989). *Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history*, New York, Columbia University Press.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.

Silva Bento, Maria Aparecida. “Branqueamento e branquitude no Brasil” en Carone, Iray y Silva Bento, Maria Aparecida (orgs), *Psicología social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil,* Petrópolis, RJ, Vozes, 2002, pp. 25-58.

Somé, Sobonfú. *O espírito da intimidade. Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*, São Paulo, Coysseus, 2003.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.

Sousa Rios, Kênia. *Isolamento e poder. Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*, Fortaleza, Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2014.

Souza, Jessé. *A radiografia do golpe*, Rio de Janeiro, LeYa, 2016.

Sovik, Liv. “Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica en Contemporânea”, *Revista de Comunicação e Cultura*, vol. 3, nº 2, julio-diciembre 2005, pp. 159-180.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, 2003.

Trebisacce, Catalina. “Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista”, *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 57, 2016, pp. 285-295.

Trizoli, Talita. “Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70” en Monteiro, Rosana Horio y De Sousa Rocha, Cleomar (orgs), *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Goiânia, Universidad Federal de Goiânia, 2012, pp. 410-423.

Trizoli, Talita. “Arte y feminismo en la dictadura militar en Brasil”, *II Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo*, Octubre, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013, pp. 161-175.

Tvardovskas, Luana Saturnino. “Dramatização dos corpos – arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina”, *Revista Intermeios*, 2015, São Paulo.

Viveros Vigoya, Mara. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, 52, 2016, pp. 1-17.

Viveros Vigoya, Mara. “De la extraversión a las epistemologías “nuestroamericanas”. Un descentramiento en clave feminista” en Gómbez Obando, Santiago, Moore Torres, Catherine y Múnera Ruiz, Leopoldo (eds), *Los saberes múltiples y las ciencias sociales y políticas*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Instituto Unidad de Investigaciones Jurídico-Sociales Gerardo Molina, Unijus, 2018, pp. 171-192.

Wa Thiong'o, Ngûgî. “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance” en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (orgs), *Estudios Avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Universidad de Nueva York, 2011, pp. 343-376.

Werneck, Jurema. “Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo”, *Open Editions Books*, 2016, pp. 151-163.

Vieira, Karina. “Corporalidade e (re) conhecimento”, Portal Geledés - Instituto da Mulher Negra, 2015. https://www.geledes.org.br/corporalidade-e-reconhecimento/ consultada 30 enero 2022.

Yuval-Davis, Nira. *Género y nación*, Lima, Flora Tristán, 2004.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

ASA BRASIL https://www.asabrasil.org.br/

As.Pta Agricultura familiar y Agroecológica https://aspta.org.br/2013/11/24/agricultoras-e-pedreiras-curso-capacita-mulheres-para-a-construcao-de-cisternas-de-placas-em-queimadas-na-paraiba/

ATLAS da Violência https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/

Bienal Mercosul https://www.bienalmercosul.art.br/

Brasil de Fato. Artículo: "Luzia Simões é a pedreira que desconstrói o machismo no Sertão do Pajeu". https://www.brasildefato.com.br/2020/07/02/luzia-simoes-e-a-pedreira-que-desconstroi-o-machismo-no-sertao-do-pajeu-pe

Caixa Cultural São Paulo http://www.caixacultural.com.br/sitepages/unidade-home.aspx?uid=9

Casa da Mulher do Nordeste https://www.casadamulherdonordeste.org.br/

Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro https://ccbb.com.br/rio-de-janeiro/

Centro Feminista 8 de Março https://centrofeminista.com/

Dandara Suburbana / Carolina Rocha https://www.instagram.com/adandarasuburbana/?hl=es-la

DEVIRES http://mostradevires.com/

DEVENIRES https://www.chopo.unam.mx/teatro/devenires.html

Festa Literária Internacional de Paraty - FLIP https://www.flip.org.br/

Fórum Brasileiro de Segurança Pública https://forumseguranca.org.br/

Fundo Social ELAS http://www.fundosocialelas.org/

Genealogias sem segredos https://genealogiasemsegredos.weebly.com/blog/as-amas-de-leite

Grupo Cultural Balé das Iyabás (Facebook e Instagram)
https://www.facebook.com/GrupoCulturalBaleDasIyabas
https://www.instagram.com/bale_das_iyabas/?hl=es-la

Instituto Brasileiro de Geografia e Estadística - IBGE https://www.ibge.gov.br/

Instituto Itaú Cultural https://www.itaucultural.org.br/

Instituto Tomie Ohtake https://www.institutotomieohtake.org.br/

Leia Já, Pernambuco. Artículo: “Pedreiras, uma vila inteira construída por mulheres” https://www.leiaja.com/noticias/2018/03/08/pedreiras-uma-vila-inteira-construida-so-por-mulheres/

Ludmila Almeida, Diálogos em Movimento https://www.instagram.com/lud_almeidadialogosemmovimento/?hl=es-la

Mulheres Negras Capixaba https://mulheresnegrascapixabasmnc.wordpress.com/2016/08/29/mulheres-negras-capixabas-recebe-o-grupo-cultural-bale-das-iyabas-do-rj/

Museu Afro Brasil http://www.museuafrobrasil.org.br/es/o-museu/presentacion

Museu de Arte do Rio Grande do Sul https://www.margs.rs.gov.br/

Museu de Arte de São Paulo - MASP https://masp.org.br/

Pinacoteca do Estado de São Paulo https://pinacoteca.org.br/

Paola Marugán Ricart https://paolamaruganricart.net/

Presidência da República Casa Civil http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11096.htm

Rio Cultura http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=36

Saberes da Caatinga https://www.youtube.com/channel/UC16or8xaS2_itRxj5S6WrYQ

Sky Scrapercity https://www.skyscrapercity.com/threads/os-10-munic%C3%ADpios-mais-populosos-do-sert%C3%A3o-de-pernambucano.1617791/

Sobre historia https://sobrehistoria.com/cristo-redentor/

Trienal de Artes Frestas https://frestas.sescsp.org.br/es/

Universidad Nacional de Quilmes https://ediciones.unq.edu.ar/prensa/post/guerra-y-paz-una-nueva-lectura-de-casa-grande-y-senzala-de-gilberto-freyre/

Vegetação Brasileira
https://www.goconqr.com/es/p/9372164?dont_count=true&frame=true&fs=true

Wikipedia https://es.wikipedia.org

ENTREVISTAS Y CONVERSATORIOS

Alemberg, Quindins; Ribeiro, Tania Maria; Ribeiro, Daniela; Luiza, Maria; Pedro, Paulo. (2021). Tecendo saberes. Saberes da Caatinga. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gAa_qdTwhBU&t=6016s

Almeida, Ludmila. (2015). Para todos. TvBrasil.

Balé das Iyabás. (2018). Comunidade em Cena. Bem TV. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=E--oZJF_kaE

Barros, Janaina. (2016).Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca. Soundcloud. https://soundcloud.com/user-253094415/janaina-barros-seminario-territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca

Lepecki, André y Marugán, Paola.Danzar los espacios de la libertad de los cuerpos. Diálogo con André Lepecki. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=bP9z3QSHBdI

Lira, Ana. (2020). *TERRANE*. *Devenires*. Facebook.
https://www.facebook.com/watch/live/?v=2541345996185771

Miranda, Edu; Alencar, Marta. (2020). Saúde, educação e filosofías nos Candomblés da Bahia. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ehjKcpSre48

Monteiro, Gabriela; Cici, Vovó; Gomes de Sena, Marcela; Akotirene, Carla. (2021). Fio ancestral. Proyecto *Redes & Raízes*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=vr1xuzQKK9E

Ngozi Adichie, Chimamanda. (2009). The danger of a single story. TEDGlobal Ideas.
http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

Paulino, Rosana. (2016). O negro nas artes visuais no Brasil. Exposición Diálogos Ausentes- Espacio Itaú Cultural. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GsAqLsHvVf4

Rivera Garza, Cristina. (2021).Diálogo sobre el libro “Autobiografía del algodón” de Cristina Rivera Garza. Facebook. https://www.facebook.com/iicmuseouabc/videos/1012364932919584

FILMES

Gerber, Raquel. (1989). Ôrí (Documental). Raquel Gerber.

Luz, Carmen. (2013). Um filme de dança (Documental). Carmen Luz.